

G.W.F. Hegel
LEZIONI DI ESTETICA
Corso del 1823



Questo libro, a cura di Paolo D'Angelo, è la prima traduzione italiana delle Lezioni di estetica (1823) di G. W. F. Hegel. A differenza dell'Estetica, che unisce testi che provengono da corsi di anni diversi, queste Lezioni, in quanto unitarie dal punto di vista temporale, risultano molto più compatte e univoche nel trasmettere il pensiero hegeliano sull'arte. Il testo della Nachschrift di H. G. Hotho sul quale è stata condotta questa traduzione è quello stabilito da A. Gethmann-Siefert nell'ambito dell'edizione delle Lezioni e dei Manoscritti hegeliani che, sempre per l'editore Meiner, affianca quella delle Opere complete.



G.W.F. Hegel

LEZIONI DI ESTETICA

Corso del 1823

Nella trascrizione di H.G. Hotho

Traduzione e Introduzione di Paolo D'Angelo

Editori Laterza

Proprietà letteraria riservata Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari
Finito di stampare nel gennaio 2000 Poligrafico Dehoniano Stabilimento di
Bari per conto della Gius. Laterza & Figli Spa CL 20-5959-2

ISBN 88-420-5959-5

A cura di uno dei più autorevoli studiosi italiani della disciplina, la prima traduzione italiana delle Lezioni di estetica (1823) di G.W.F. Hegel. A differenza dell'Estetica, che mette assieme testi che provengono da corsi di anni diversi, queste Lezioni – in quanto unitarie dal punto di vista temporale – risultano molto più compatte e univoche nel trasmettere il pensiero hegeliano sull'arte. Il testo della Nachschrift di H.G. Hotho, sul quale è stata condotta questa traduzione è quello stabilito da A. Gethmann-Siefert (Meiner, Hamburg 1998), nell'ambito dell'edizione delle Lezioni e dei Manoscritti hegeliani che, sempre per l'editore Meiner, affianca quella delle Opere complete.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stoccarda, 1770 – Berlino, 1831) insegnò Filosofia della storia a Berlino fra il 1822 e il 1831.

INDICE

Introduzione di Paolo D'Angelo.

Avvertenza alla traduzione

Cronologia della vita e delle opere di Hegel.

Lezioni di estetica

Introduzione.

Parte generale.

Il bello in genere.

L'idea del bello,

Il bello artistico o l'ideale in genere,

Esistenza dell'ideale o realtà effettiva del bello artistico

Le forme universali dell'arte

La forma d'arte simbolica,

La forma classica in genere,

La forma d'arte romantica,

La cerchia religiosa,

La cerchia mondana,

Il formalismo della soggettività,

Parte speciale

L'architettura

L'architettura autonoma o simbolica,

L'architettura classica

L'architettura gotica o romantica

La scultura

La pittura

La musica

La poesia

L'epos,

Il lirico,

La poesia drammatica,

Indice dei nomi e delle opere citate

AVVERTENZA:

Data la natura del testo, questo indice si limita a elencare in modo sintetico gli argomenti principali trattati nel corso, secondo la loro successione espositiva [N.d.T.].

Introduzione

di Paolo D'Angelo

1. Hegel non ha mai scritto un'Estetica. Il volume conosciuto in Italia sotto questo titolo, quello stesso volume che Friedrich Engels, in una lettera dal 1891, raccomandava all'amico Conrad Schmidt come la migliore introduzione possibile al pensiero di Hegel, il libro in cui ancora di recente Rüdiger Bubner vedeva tralucere chiaramente «la sostanza della speculazione hegeliana», e al quale generazioni di studiosi hanno fatto ricorso per apprendere quel che Hegel pensava sull'arte e sul bello, non è nato sotto la penna del filosofo, ed è possibile dimostrare che Hegel non lo ha mai non diciamo progettato, ma anche solo immaginato, con la struttura e nella forma che ci sono divenute familiari. Esso non è, infatti, un'opera pubblicata da Hegel, come la Fenomenologia dello spirito, la Scienza della logica o l'Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio. Ma neppure si tratta di un testo redatto da Hegel, e che non abbia trovato, lui vivente, le vie della stampa, come, poniamo, le pagine che vanno sotto il nome di Scritti teologici giovanili o gli abbozzi sistematici del periodo di Jena. Si tratta invece della rielaborazione, a opera di un discepolo, Heinrich Gustav Hotho, di una congerie di materiali diversi, la massima parte dei quali è costituita però dagli appunti presi da numerosi uditori dei corsi universitari sull'estetica tenuti da Hegel a Berlino, fusi assieme, con l'inevitabile aggiunta di raccordi, a formare un volume unitario, nel quale nulla permette di distinguere quel che proviene dalle differenti fonti, e che anzi pone ogni cura nel far dimenticare al lettore la propria genesi, al punto che essa si può dire attestata quasi soltanto dal titolo originale, che suona, in tedesco, Vorlesungen über die Aesthetik, ossia, appunto, Lezioni di estetica, e non Estetica tout-court. (1) Quest'origine non configura, del resto, un'anomalia

rispetto al modo nel quale siamo venuti a conoscenza di altre parti importanti della filosofia hegeliana, e rappresenta piuttosto la regola, almeno per quel che riguarda i frutti della speculazione degli anni berlinesi, che sono poi quelli della piena maturità e della grande notorietà del filosofo, giacché vanno dal 1818 alla morte, avvenuta nel 1831. L'ultima nuova opera della quale Hegel abbia curato personalmente la pubblicazione fu infatti la Filosofia del diritto, apparsa nel 1821; dopo tale data egli curò due nuove edizioni, profondamente rimaneggiate, dell'Enciclopedia, iniziò a rivedere la Logica (ma la revisione non poté andare oltre il primo volume), e stampò alcuni saggi e recensioni sulla rivista da lui diretta, gli «Annali per la Critica scientifica». Ma la gran parte del suo lavoro degli ultimi anni egli poté renderla di pubblico dominio solo attraverso le lezioni tenute all'Università di Berlino, e molte delle discipline che costituiscono il suo sistema filosofico - non solo l'estetica, ma anche la filosofia della religione, la filosofia della storia e la storia della filosofia - furono conosciute soltanto attraverso i suoi corsi su questi argomenti. Con tutta probabilità, Hegel pensava di rielaborare il ricco materiale raccolto per l'insegnamento dando ad esso forma compiuta; anzi, per quanto riguarda l'estetica egli manifestò questa intenzione assai presto, già in una lettera a Creuzer del 1821, ma la morte non gliene lasciò il tempo. Ai suoi allievi, dunque, si presentò subito il dilemma: o lasciar cadere una parte amplissima dell'insegnamento hegeliano, e proprio quella che aveva procurato al filosofo una più larga circolazione nell'ambiente intellettuale tedesco, che si presentava nella forma più attraente e concerneva le discipline più capaci di interessare il pubblico anche non strettamente specialista, oppure compiere loro stessi quel lavoro di rielaborazione che il maestro non aveva potuto neanche abbozzare. E scelsero subito, si può dire senza esitazioni, la seconda strada.

Un'associazione degli amici dello scomparso diede alle stampe, nel quadro di un'edizione delle opere di Hegel che comprendeva anche la ripubblicazione dei testi già editi dal filosofo, le sue Lezioni.

Le prime ad apparire furono quelle sulla Filosofia della religione, curate da P.K. Marheineke, nel 1832; seguirono quelle sulla Storia della filosofia, curate l'anno seguente da L. Michelet, quelle sulla Filosofia della storia edite nel 1837 da E. Gans e in una seconda e diversa edizione da un figlio stesso del filosofo, K. Hegel. Nello stesso anno, il 1840, B. Bauer curava una diversa edizione delle Lezioni sulla filosofia della religione, mentre le lezioni sull'estetica apparvero tra il 1835 e il 1838 a cura, come si è detto, di Hotho, il quale diede poi alle stampe una seconda edizione, con qualche variante stilistica ma non sostanziale, nel 1842. Alla base di tutte queste edizioni stavano gli appunti presi dagli uditori dei vari cicli di lezioni, e solo in qualche caso manoscritti hegeliani; ma anche dove questi esistevano, gli editori rifiutarono fonti autografe e fonti indirette in una redazione unitaria, tale da rendere impossibile la distinzione tra i diversi materiali elaborati. La preoccupazione di tutti gli allievi era infatti quella di fornire una versione univoca, facilmente leggibile e prontamente utilizzabile delle dottrine del maestro, in modo da tener dritto e, se possibile, incrementare l'interesse per una filosofia che si era affermata, proprio negli anni berlinesi del filosofo, come la filosofia del momento e aveva oscurato la precedente fama di Schelling: ma Schelling era ancora vivo, e minacciava di tornare, come poi effettivamente tornò, sulla scena berlinese per riprendere, o tentare di riprendere, il suo primato. Una edizione filologicamente più accurata, attenta a distinguere quel che il maestro aveva scritto e quello che avevano trascritto dalla sua voce i suoi ascoltatori, o addirittura quel che questo o quell'ascoltatore aveva creduto di udire, sarebbe stata ben poco funzionale a questi propositi, perché si sarebbe certamente tradotta in testi di minore leggibilità, e soprattutto avrebbe offerto un'immagine meno perentoria e meno compiuta del sistema hegeliano, che invece si voleva presentare, persino oltre le intenzioni del suo creatore, come un organismo compatto, chiuso, ben saldo in se stesso. Le lezioni, insomma, dovevano diventare dei libri, e dei libri che non sembrassero lezioni. E chi si mosse, forse con maggiore decisione, certo con maggior successo, in questa direzione, fu proprio il curatore delle Lezioni di estetica.

Il quale lo diceva subito, nella Prefazione all'opera, di volere faire le livre: «fin dall'inizio mi sono sforzato di dare alle presenti lezioni un carattere e una unità di libro», anche se, aggiungeva, «Hegel non ha mai scritto come parlava», (2) e riuscì effettivamente a dare un testo attraente e leggibile. Ma per riuscirci, dovette lavorare non poco, intervenire sui materiali non sempre discretamente, mescolare e confondere, talora aggiungere: dimostrare in ogni pagina, si può dire, quella Kunst des Ineinanderschiebens, quell'«arte di incastrare i testi l'uno nell'altro» in cui un altro editore di Vorlesungen hegeliane, L. Michelet, vedeva consistere la dote precipua dell'editore di lezioni.

2. A quest'arte Hotho dovette fare ricorso spesso, perché il materiale che aveva davanti, quando si accinse ad allestire la propria edizione dell'Estetica, era tutt'altro che omogeneo. Hegel aveva iniziato a tenere corsi sull'estetica a Heidelberg, nel 1818, e aveva poi proseguito a Berlino nel semestre invernale del 1820-21, in quelli estivi del 1823 e del 1826, e infine nuovamente in quello invernale del 1828-29. Per i primi due corsi, egli possedeva due distinti quaderni, uno redatto a Heidelberg e uno redatto nei primi anni di Berlino. Il quaderno più antico, secondo la testimonianza di Hotho, era articolato in paragrafi molto concisi e in annotazioni più elaborate, e doveva servire, secondo l'uso del tempo, per dettati; il successivo quaderno è - così attesta sempre Hotho nella sua Prefazione - completamente rielaborato e sarà alla base dei corsi berlinesi di estetica, «tanto che le più significative variazioni [dei corsi successivi] sono annotate su singoli fogli e carte aggiunti in allegato». Entrambi questi quaderni andarono perduti dopo che Hotho li ebbe utilizzati, e, a quasi duecento anni di distanza, le probabilità che essi vengano un giorno ritrovati sono naturalmente molto basse. Tuttavia non si deve esagerare la loro importanza, dato che Hotho li descrive in questi termini: Lo stato di questi diversi manoscritti è del genere più vario; le introduzioni iniziano con una elaborazione stilistica quasi completa, e anche nel successivo svolgimento si mostra nei singoli capitoli una simile completezza; il resto dell'esposizione - la parte più consistente - è invece

tratteggiato in frasi molto brevi e senza connessione fra loro, o per lo più solo con singole parole sparpagliate che diventano comprensibili solo attraverso il confronto coi quaderni scritti più accuratamente sotto dettatura. Come poi Hegel abbia fatto, in cattedra, a raccapezzarsi ogni volta, nel flusso del discorso, in queste carte coi loro criptici aforismi e con le osservazioni a margine accumulate alla rinfusa da un anno all'altro e scritte in modo veramente disordinato, è difficile da comprendersi, dato che perfino il lettore più accorto spesso non riesce né a cercare e trovare i segni che rimandano da sopra a sotto, da destra a sinistra, né a mettere insieme il tutto correttamente. (3) Non vi sono ragioni sostanziali per dubitare di questa testimonianza, sia perché altri manoscritti di lezioni attestano l'abitudine di Hegel di elaborare con qualche compiutezza solo le introduzioni ai suoi corsi, e di procedere, poi, quasi a braccio; sia perché i pochi frammenti che ci sono giunti, contenenti annotazioni di Hegel sull'estetica, confermano il carattere del tutto personale, rapsodico e prevalentemente mnemonico di tali appunti; sia infine perché, come vedremo, è possibile provare che il contenuto dei corsi è andato variando di anno in anno, e i materiali di essi si sono progressivamente arricchiti, tra l'altro con un salto di qualità piuttosto rimarchevole tra il corso del 1820-21 e quello successivo del 1823.

Con tutta probabilità, il rapporto tra testo scritto prefissato ed esposizione orale estemporanea, nei corsi di Hegel sull'estetica, fu, in contrasto con le abitudini accademiche di allora, del resto ancora oggi vive in Germania, del tutto squilibrato a favore della seconda.

Proprio perciò, Hotho dovette basare la propria rielaborazione dell'Estetica principalmente sui quaderni di appunti presi dagli uditori dei vari anni di corso, i quali stanno, in rapporto alle note autografe di Hegel, nella stessa relazione che intercorre «tra schizzo ed esecuzione». Ma escluse subito le testimonianze relative ai due primi anni di corso, quello heidelberghese e quello berlinese del 1820-21, perché scarsamente significative rispetto alla forme che le lezioni vennero successivamente assumendo. Hotho riteneva insomma che con il corso del 1823 l'estetica hegeliana avesse

assunto un aspetto nuovo, e, per la prima volta, relativamente maturo.

Per tale anno di corso, egli poteva basarsi su un quaderno di appunti (una Nachschrift) presi da lui stesso, che aveva seguito il corso: ed è questo il testo che qui viene per la prima volta pubblicato in Italia. Per il corso del 1826, Hotho aveva a disposizione ancora un quaderno proprio, oggi perduto, ma anche una Nachschrift di K.J. von Griesheim, che ancora possediamo, e degli appunti, anch'essi andati smarriti, di M. Wolf e di H. Stieglitz. Infine, per il corso del 1828-29, egli aveva utilizzato ben cinque Nachschriften, quattro delle quali (e di esse due erano state trascritte da uditori destinati a diventare famosi, B. Bauer e J.G. Droysen) successivamente perdute, e una sola (quella di D. von Heimann) ancor oggi conosciuta.

Rispetto a questo ricco materiale, Hotho assicurava nella Prefazione di essersi voluto comportare «wie ein treugesinnter Restaurator», come un fedele restauratore di quadri antichi. Ma la lodevole intenzione e il paragone prudente vanno presi col beneficio d'inventario. Ammesso che Hotho si sia comportato come un restauratore, certo egli ha proceduto non tanto come procederebbe un restauratore di oggi, il cui scrupolo maggiore è quello di rendere sempre identificabili e sempre reversibili i propri interventi, quanto proprio come un restauratore ottocentesco, attento soprattutto a restituire l'integrità materiale dell'opera e a salvaguardarne l'effetto globale, e pronto perciò a intervenire sul quadro anche a costo di confondere la mano propria con quella dell'artista. Di fatto, Hotho ha mescolato assieme i materiali provenienti dai diversi anni di corso, senza alcun indizio che permetta di distinguerli; ha trattato allo stesso modo le annotazioni autografe di Hegel; ha spostato alcune trattazioni dal punto in cui originariamente si collocavano; ha inserito nell'Estetica, in alcuni pochi casi, testi che erano stati pensati per una destinazione diversa, per esempio estratti di una recensione scritta da Hegel per la mostra del pittore Gerhard von Kügelgen; (4) ha collocato dei raccordi propri tra blocchi di testo che necessitavano di un passaggio che li legasse («non mi è stato possibile evitare di trovare e inserire io stesso, oltre a passaggi

linguistici, piccoli anelli di congiunzione di carattere oggettivo»). Più in generale, e inevitabilmente, Hotho ha dovuto dare una forma compiuta, una sorta di versione ne varietur, a una riflessione che, per il fatto stesso di non essere giunta alla redazione scritta, si presentava come assai più mobile, aperta, non ancora fissata in uno schema definitivo. Si pensi solo al fatto che la suddivisione delle lezioni in tre parti (una generale, relativa al bello artistico, una speciale, relativa alle tre forme dell'arte, una individuale, riguardante le singole arti) viene seguita solo nell'ultimo corso di estetica, quello del 1828-29, mentre tutti i corsi precedenti articolavano la materia in due sezioni, la parte generale e quella relativa alle singole arti. Questo non significa affatto, lo si vede benissimo dal corso che qui pubblichiamo, che la distinzione, così caratteristica di Hegel, delle tre forme artistiche - simbolica, classica, romantica - non fosse già presente fin dai primi corsi (semplicemente, essa era ricompresa nella parte generale). Ma Hotho, che pure a più riprese dichiara di preferire i corsi del 1823 e del 1826, e sospetta che quello del 1829, come, più in generale, tutti i corsi degli ultimi anni, siano viziati da un'eccessiva ricerca della popolarità, a scapito del rigore scientifico, sceglie la suddivisione dell'ultimo corso, quella in tre parti, e questo implica che molti esempi relativi a singole opere d'arte, che nei primi corsi apparivano nelle pagine sulle forme artistiche, vengano fatti slittare nell'ultima parte con conseguenze talora tutt'altro che marginali sul loro significato. (5) Ai contemporanei di Hotho, e soprattutto agli altri allievi di Hegel, il frutto di questo lavoro editoriale apparve singolarmente felice: mentre altre edizioni delle Lezioni di Hegel venivano criticate e contestate, quella delle Lezioni di estetica venne accolta da un plauso pressoché unanime, e Karl Rosenkranz, recensendola, si dichiarava ammirato per la capacità dimostrata da Hotho di riunire i «disjecta membra poetae» in un «tutto organico», in cui «nulla andasse perduto». (6) Questo giudizio, poi spesso ripetuto fino ai nostri giorni, per esempio da H.-G. Gadamer, (7) è tutt'altro che immotivato se si guarda alla riuscita letteraria e alla leggibilità complessiva dell'opera, ma lascia aperta naturalmente la questione dell'attendibilità del testo stabilito da Hotho. Essa fu

sollevata, già negli anni Venti del nostro secolo, da Georg Lasson, e da lui coerentemente estesa a tutto il complesso delle Lezioni. Solo che Lasson, nell'intraprendere una nuova edizione dell'Estetica, poteva contare su di un materiale piuttosto ridotto rispetto a quello che aveva avuto a disposizione Hotho. Non soltanto, come si è detto, erano nel frattempo andati perduti i manoscritti hegeliani sull'estetica, ma Lasson poteva disporre solamente di cinque quaderni di appunti; ed essi, per di più, riguardavano soltanto due serie di lezioni, quella del 1823 e quella del 1826. Non potendo conoscere la struttura dell'ultimo corso berlinese di estetica, ad esempio, Lasson imputava ad arbitrio la suddivisione tripartita delle lezioni, che è invece quella accolta da Hegel stesso nell'ultimo corso. D'altra parte, non era solo la ristrettezza del materiale documentario a disposizione di Lasson a rendere sindacabili le sue procedure di editore: egli infatti non abbandonò l'idea di fornire una veste unitaria al materiale dei diversi corsi, e si limitò a segnalare gli anni di provenienza in una tavola di corrispondenze posta all'inizio del testo; non distinse i passi provenienti dai differenti quaderni che aveva a disposizione per il corso del 1826; interpolò larghi passi dell'edizione pubblicata da Hotho, semplicemente racchiudendoli tra parentesi. L'edizione Lasson, che del resto si arrestò alla prima parte dell'Estetica, è ben lontana dal potersi definire una edizione critica. (8)

3. È stato soltanto in tempi recenti, all'incirca negli ultimi trent'anni, che la questione delle Lezioni di Hegel, non solo di quelle sull'estetica ma dell'intero corpus relativo alle testimonianze del suo insegnamento, è stata posta su basi molto più solide e condotta con criteri filologicamente validi. Ciò è avvenuto a opera degli studiosi raccolti attorno allo Hegel-Archiv della Università di Bochum, e specialmente di Otto Pöggeler, che ne è stato a lungo direttore. L'archivio ha promosso, in collegamento con l'Accademia delle scienze della Renania settentrionale e della Westfalia, una nuova edizione delle Opere complete di Hegel (sono usciti fino a oggi sedici volumi), affiancata da una serie di *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte* in cui debbono trovare posto

edizioni di quaderni di appunti di scolari e di manoscritti hegeliani, e nella quale sono usciti fino a oggi dodici volumi. Parallelamente, e in modo indipendente dallo Hegel-Archiv, lo studioso tedesco K.H. Ilting ha pubblicato i quaderni di appunti relativi ai corsi di filosofia del diritto, nella convinzione che essi evidenzino posizioni molto diverse rispetto a quelle esposte nella versione a stampa della *Philosophie des Rechts*, e ha poi curato un'edizione parziale delle lezioni sulla filosofia della religione. (9) Grazie al lavoro svolto dagli studiosi dello Hegel-Archiv sono stati rintracciati e studiati molti materiali relativi ai corsi sull'estetica, e quaderni di appunti di uditori dei corsi che sembravano perduti per sempre sono stati recuperati. Il materiale documentario di cui disponiamo oggi è dunque assai più vasto di quello che aveva a disposizione Lasson. Ne fanno parte pochi fogli di appunti autografi di Hegel, relativi sia al periodo di Heidelberg che di Berlino, (10) ma soprattutto un buon numero di *Nachschriften*. Di quelle utilizzate da Hotho per la sua edizione soltanto tre sono oggi conosciute, quella di Hotho stesso dal corso del 1823, qui tradotta, quella di von Griesheim dal corso del 1826 e quella di von Heimann dal corso del 1828-29; tre di quelle impiegate da Lasson, tutte relative al corso del 1826, sono andate nuovamente perdute durante la seconda guerra mondiale; in compenso, altre *Nachschriften* sono state rintracciate, sì che oggi disponiamo di testimonianze per ognuno dei quattro corsi berlinesi di estetica. Per il primo ciclo di lezioni, quello del 1820-21, disponiamo della trascrizione di W. von Ascheberg. Non si tratta di un testo scritto direttamente durante le lezioni di Hegel (una cosiddetta *Mitschrift*), ma di una rielaborazione compiuta da Ascheberg in un secondo momento, come dimostrato da un'annotazione del trascrittore che avverte di aver utilizzato fino a un certo momento un proprio quaderno, e per la parte rimanente di essersi basato sugli appunti diretti di un altro ascoltatore, un non meglio identificato Middendorf.

Tale *Nachschrift* è stata edita di recente da Helmut Schneider, al di fuori del piano preordinato dell'edizione dell'Accademia. (11) Per il corso del 1823 disponiamo degli appunti trascritti da Hotho medesimo, editi nel 1998 da A. Gethmann-Siefert, (12) mentre per

quello del 1826 abbiamo una documentazione assai ricca, costituita sia da trascrizioni dirette (Mitschriften), come quelle di F.C. Kehler, di S. Garczynski e di due anonimi, sia da elaborazioni successive, come quelle di von Griesheim e di J.C. Löwe. Per l'ultimo ciclo di lezioni, quelle tenute nel 1828-29, abbiamo ancora a disposizione, oltre alla Mitschrift di von Heimann, quella di K. von Libelt e una Nachschrift incompleta di un uditore francese, Rolin. Infine, è stata ritrovata la rielaborazione che uno studente, Kromayer, trasse dai propri appunti relativi sia al corso del 1823, sia a quello del 1826. (13) Questo ricco materiale ha posto fin da subito gli studiosi dello Hegel-Archiv di fronte a complesse scelte editoriali. (14) In presenza di fonti disperate per attendibilità e natura, diventa oltremodo difficile pensare a un'edizione critica che restituisca in un testo unitario quel che Hegel ha trattato in corsi successivi, spesso, come è il caso dell'estetica, con notevolissime differenze tra un corso e l'altro. Anche se vi si ponesse maggiore acribia filologica, questo modo di procedere ricalcherebbe, nella sostanza, il criterio seguito da Hotho. Comunque, almeno per le Nachschriften relative alle lezioni di estetica, una simile impresa editoriale richiederebbe un lavoro su tutte le fonti che è ancora ben lungi dall'essere compiuto, e che non potrà compiersi se non nello spazio di alcuni decenni.

Un'altra possibilità, che si è seguita nel caso delle lezioni sulla filosofia della storia e di quelle sulla storia della filosofia, è quella di pubblicare l'ahrgangtexte, ossia testi che ricostruiscano il contenuto delle lezioni di un anno di corso, confrontando tra loro le diverse Nachschriften che ce ne sono rimaste. Anche in questo caso non mancherebbero i rischi di arbitrarietà, e ad ogni modo è questione che potrebbe riguardare solo gli ultimi due corsi berlinesi di estetica, i soli per i quali disponiamo di più di una testimonianza. Infine, è possibile pubblicare singole Nachschriften, ed è quello che, nel quadro della pubblicazione delle lezioni nell'ambito della edizione dell'Accademia, è stato fatto in altri casi: per esempio per le lezioni sul diritto naturale e la scienza dello Stato del 1817-18 (è stata pubblicata la Nachschrift di P. Wannemann) o per quelle sulla logica e la metafisica ancora del 1817 (è stata pubblicata la

Nachschrift di F.A. Good). Per l'estetica, come si è già detto, è proprio questo il criterio che si è fino ad ora seguito, e che ha portato alla pubblicazione separata della Nachschrift di Ascheberg dal corso del 1820/21 e di quella di Hotho dal corso del 1823.

4. Quest'ultimo quaderno di appunti, che diamo qui interamente tradotto, rappresenta un documento di singolare importanza per chiunque sia interessato all'estetica hegeliana. Non solo esso è destinato a costituire in futuro, per ogni studio approfondito dell'estetica di Hegel, una fonte che non si potrà ignorare, ma esso è tale da permettere anche al lettore non interessato a raffronti filologici o a percorsi genetici di ottenere una conoscenza dell'estetica di Hegel più agile e serrata, e non inferiore, almeno per quel che riguarda le questioni sostanziali, a quella che potrebbe ricavare dalla molto più estesa Estetica costruita da Hotho. A tal proposito è bene allontanare subito qualche possibile equivoco. Per esempio, il fatto che ci troviamo di fronte agli appunti presi da uno studente durante le lezioni non deve indurci a troppo precipitose conclusioni, magari basandoci sull'esperienza che ognuno di noi, come docente o discente, ha avuto circa la loro spesso scarsa attendibilità ai nostri giorni. All'epoca in cui Hegel teneva le sue lezioni sull'estetica, e già solo per il fatto che esse non erano pensate come introduzione o commento a un testo a stampa, la trascrizione degli appunti assumeva per gli uditori un'importanza del tutto particolare.

Gli studenti si organizzavano per le trascrizioni (del resto, questo accade ancor oggi), le migliori tra esse venivano fatte circolare, e, come si è visto, venivano anche rielaborate. Spesso, e sappiamo che in qualche caso ciò è accaduto anche a Hegel, esse finivano in mano allo stesso professore, che le utilizzava per i suoi corsi successivi. Ma, comunque stiano le cose, un punto va fissato con la massima chiarezza: anche l'«Estetica» nella forma in cui l'abbiamo fino a oggi conosciuta non è altro che un assieme di quaderni di appunti di studenti. L'unica differenza è che essa è una compilazione da anni diversi, e che in essa gli interventi del curatore sono di gran lunga più massicci. Da questo punto di vista, posta una scala che veda al

primo posto la parola effettivamente pronunciata da Hegel (e che, evidentemente, è in ogni caso perduta), l'edizione dell'Estetica che conosciamo dista di due gradi dall'originale, mentre questa trascrizione dista di un grado solo. In questo senso, le Nachschriften, e in particolare questa che presentiamo, sono documenti non meno, ma più attendibili del testo precedentemente noto.

Ma vi sono altri motivi più specifici a rendere prezioso questo documento. Intanto, si tratta di una Mitschrift, cioè di un testo scritto direttamente durante le lezioni di Hegel, e non di una posteriore rielaborazione. (15) Questa circostanza, garantita da alcune caratteristiche del testo, per esempio la presenza di correzioni che gli inchiostri denunciano come chiaramente apportate in una fase successiva, rende la trascrizione di Hotho con ogni probabilità più vicina al parlato hegeliano di quanto possano esserlo quelle Nachschriften che nascono da una copiatura degli appunti diretti. Essa, inoltre, ci fornisce un'immagine precisa della forma che Hegel ha voluto dare all'esposizione della sua estetica in un momento storico preciso, il 1823. Mentre, come abbiamo detto più volte, il testo conosciuto dell'Estetica mette assieme cose che provengono da corsi diversi, qui abbiamo un riferimento a una data determinata, e diventa quindi possibile, nel confronto con le altre Nachschriften, stabilire le linee dell'evoluzione del pensiero estetico di Hegel. Certo quel che si presenta è pur sempre solo un ciclo di lezioni, e quindi quest'ultimo argomento potrebbe essere utilizzato per qualsiasi quaderno di appunti. Ma resta il fatto che il corso del 1823 si rivela, anche in se stesso, estremamente interessante. Proprio il confronto con gli altri quaderni di appunti dimostra infatti, confermando l'impressione che ebbe Hotho quando si accinse a preparare il testo a stampa dell'Estetica, che appunto in tale anno Hegel raggiunse per la prima volta un'organizzazione soddisfacente dei materiali, un'elaborazione relativamente matura delle sue idee, un certo equilibrio tra le diverse parti. Lo stesso non si può dire, invece, per la Nachschrift dal corso del 1820-21, che presenta indubbiamente uno stadio ancora non del tutto felice dello sviluppo delle idee hegeliane sull'estetica, e lo comunica in una

forma piuttosto grezza e poco attraente. Il valore documentario del quaderno di appunti del 1820-21 non è in discussione, anche perché esso è l'unico testimone che ci sia giunto per il primo corso berlinese di estetica; tuttavia la sua leggibilità e il suo appeal per il lettore comune sono sicuramente molto inferiori a quelli del quaderno di Hotho.

Questi ultimi caratteri, naturalmente, possono dipendere non soltanto dalle lezioni di Hegel, ma anche dall'abilità del trascrittore. Che Hotho fosse piuttosto dotato in tal senso, è provato - nei limiti in cui un'affermazione di questo genere ha significato - dai quaderni di appunti che egli prese da altre lezioni hegeliane, e che ci sono rimasti, per esempio quelli di filosofia della religione e di filosofia della storia. In generale, la figura del trascrittore e il fatto che si tratti della stessa persona che curerà poi l'edizione in volume delle Lezioni di estetica costituiscono un argomento tutt'altro che secondario a vantaggio della Nachschrift del 1823. La persona XVIII lità di Hotho, per molto tempo ricordato quasi soltanto come l'editore dell'estetica di Hegel, negli ultimi anni è stata fatta oggetto di studi specifici, che ci permettono una migliore conoscenza di uno fra gli allievi di Hegel che più si adoperò per far vivere le dottrine del maestro. (16) Heinrich Gustav Hotho, nato a Berlino nel 1802, cominciò a seguire i corsi hegeliani nel 1822, spinto da L. Michelet. Dopo un periodo trascorso in Francia, ove conobbe Victor Cousin, concluse gli studi universitari con la dissertazione *De philosophia cartesiana*. Ma i suoi interessi vertevano già sull'estetica e sulla storia dell'arte: abilitatosi con un lavoro intitolato *Sul modo di trattare la storia dell'arte*, cominciò a tenere lezioni di filosofia, storia dell'arte e storia della letteratura a partire dal 1827-28, e l'anno seguente venne nominato professore straordinario di estetica. Mentre allestiva l'edizione dell'*Estetica* del maestro, raccolse i suoi saggi di argomento musicale e pittorico nel volume *Vorstudien für Leben und Kunst*, che infatti uscì nello stesso anno, il 1835, che vide la comparsa del primo volume delle Lezioni di estetica di Hegel. Gli interessi professionali di Hotho, tuttavia, si andarono sempre più concentrando, con il passare degli anni, sulla storia dell'arte, alla quale egli dedicò nel 1842-43 l'opera in due volumi

Storia della pittura tedesca e olandese (Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei). La sua attenzione di storico dell'arte restò sempre focalizzata sulla pittura fiamminga e tedesca: seguirono infatti i lavori sui van Eyck e su Dürer, mentre la pubblicazione della Storia della pittura cristiana (Geschichte der christlichen Malerei in ihrem Entwicklungsgang), nel 1867, rappresenta l'ultimo atto della sua carriera di studioso, dato che morirà nel 1872.

Hotho, dunque, aveva competenze specialistiche di estetica, materia che insegnò per qualche anno, tanto che ci è giunta una Nachschrift dal corso di estetica che egli tenne a Berlino nel 1833, trascritta, per un curioso gioco di coincidenze, da un altro figlio di Hegel, Immanuel. Ciò non costituisce di per sé una garanzia dell'attendibilità del suo lavoro editoriale sull'estetica hegeliana, perché si può deformare o fraintendere non soltanto per un difetto, ma anche per un eccesso di competenza, e non è detto che il pensiero di Socrate sia stato falsato più da Senofonte che da Platone. Si noti tuttavia che il rischio che Hotho abbia sovrapposto le proprie convinzioni a quelle hegeliane riguarda la pubblicazione in volume delle Lezioni di estetica, e non gli appunti che qui pubblichiamo, e che sono una trascrizione diretta, non una rielaborazione. Anzi, un ulteriore, e forse il maggiore motivo di interesse di questi appunti è costituito dalla caratteristica (che nessuna altra Nachschrift tra quelle note presenta) di fornire degli indizi interessantissimi proprio sul cammino che ha portato Hotho alla redazione a stampa dell'estetica. Accanto al testo trascritto dalla viva voce di Hegel, infatti, Hotho ha inserito una serie di annotazioni: era una sua abitudine quella di usare quaderni di un formato tale che consentisse di piegare la pagina in modo che si venisse a formare un ampio margine. Durante la lezione egli scriveva solo nella parte interna dei fogli, e i bordi bianchi gli servivano poi per le annotazioni, quelle annotazioni che la presente edizione riporta inframmezzate al testo 'hegeliano', e collocate fra parentesi quadre, in modo da renderle sempre identificabili. Tali annotazioni, con tutta probabilità, risalgono a un momento posteriore a quello in cui sono sorti gli appunti, ma non troppo lontano da esso, e costituiscono di solito dei

riassunti dei contenuti di singole sezioni del testo, che Hotho usa per fissare, ad esempio, i concetti o le scansioni cronologiche più significative, ma talvolta anche per riportare la corretta versione delle citazioni che Hegel, a lezione, aveva dato evidentemente a memoria (si veda il caso degli esempi di similitudine tratti da Shakespeare, nella terza sezione della forma d'arte simbolica o dei versi di Goethe riportati all'inizio della sezione sull'architettura). Queste annotazioni manifestano, in ogni caso, una tipologia e una distribuzione piuttosto varia: talora sono molto frequenti, talaltra rare (e nelle ultimissime pagine mancano del tutto); talora sono aderentissime al dettato hegeliano, talaltra più libere. In tutti i modi, deve essere chiaro che non si tratta di testi (mediatamente) hegeliani, ma di testi che provengono da Hotho, anche se sono preziosi sia perché consentono un colpo d'occhio sui contenuti del testo, sia perché ci indicano in parecchi casi come Hotho si muoveva per interpretare e strutturare il testo hegeliano. C'è infine una terza serie di aggiunte, evidentemente compiute in un momento ancora successivo, e probabilmente proprio in vista della pubblicazione in volume delle Lezioni di estetica-, queste aggiunte noi non le diamo nel testo, ma sempre in nota a piè di pagina. In questo caso si tratta con tutta evidenza di tentativi di articolazione sistematica del testo che preludono alla pubblicazione a stampa delle Lezioni di estetica, dato che spesso sono molto vicine all'ordinamento di queste ultime (si veda ad esempio la suddivisione del capitolo sulla musica, oppure quella dell'epica nel capitolo sulla poesia, o ancora quella della sezione dedicata alla scultura). Questo terzo tipo di annotazioni costituisce un indizio fortissimo, anche se non una prova conclusiva, che Hotho per la redazione a stampa dell'estetica hegeliana si sia appoggiato proprio sul quaderno di appunti che qui pubblichiamo, e che esso sia stato in buona misura determinante per tale edizione.

Il quaderno di appunti del 1823, che ora il lettore italiano ha a disposizione, insomma, non solo ci dà dell'estetica hegeliana un'immagine più agile e compatta dell'edizione finora nota delle Lezioni di estetica - un'opera, quest'ultima, di grande mole e non del tutto priva, nonostante i pregi letterari, di qualche ridondanza e

ripetizione, (17) tanto che Hotho stesso progettò di darne una versione più breve, senza però realizzarla - ma ci consente di gettare uno sguardo nel 'cantiere' in cui è stata costruita l'Estetica nella forma in cui è stata fino ad ora conosciuta, e di cominciare a capire come è stata 'assemblata'. Certo, essa è pur sempre la trascrizione diretta di una serie di lezioni, e leggendola non dobbiamo dimenticarlo. Trattandosi di appunti presi in aula, non si può cercare nel suo dettato nessuna forma di elaborazione letteraria. È un testo fatto di periodi brevi, in cui domina assolutamente la paratassi, e che in molti luoghi ha la caratteristica immediatezza e approssimazione del parlato. Non vi può essere la cura che un testo rielaborato porrebbe, per esempio, nell'evitare ripetizioni di termini o veri e propri bisticci di parole, attraverso il ricorso a sinonimi: non ci si scandalizzi, dunque, di imbattersi in locuzioni come «bestimmte Bestimmungen» (determinate determinazioni), oppure «die Darstellung muss darstellen» (la presentazione deve presentare), o di incontrare un «Ausdruck» che «drückt aus», un'espressione che esprime.

Sono le ripetizioni in cui inciampa inevitabilmente chi parla, e non può, se non in precisi limiti, cercare le parole. Ecco perché non meraviglierà la sovrabbondanza di termini che comunque appartengono ai più frequenti, anche altrove, nel lessico hegeliano, come *Betrachtung*, *Bestimmung*, *Darstellung*. Ciò non toglie che qua e là affiori, pur attraverso la registrazione, una forza del parlato hegeliano che ricorda un poco la forza di alcune sue grandi prose: si pensi, per citare un esempio su tutti, alla pagina in cui si tratteggia la differenza tra la rappresentazione antica e quella moderna del dolore (cfr. *infra*, p. 246). Ma le piccole fatiche che la lettura di un testo non rielaborato richiede sono ripagate, in ogni caso, dalla nitidezza con cui questi appunti restituiscono le linee portanti della costruzione hegeliana, e soprattutto dalla certezza di stare leggendo, finalmente, le parole stesse pronunziate da Hegel.

5. Un testo come questo invita subito a facili confronti con la ben nota edizione a stampa delle Lezioni di estetica. È un esercizio indispensabile a chiunque voglia ricostruire la formazione delle idee

hegeliane sull'estetica, ma utile anche a chi voglia semplicemente capire meglio quelle idee. Tuttavia, proprio perché si tratta di un esercizio non troppo complesso, crediamo che ogni lettore possa istituirlo sui temi che più gli interessano. Non sarà difficile, ad esempio, scoprire che in questo corso mancano quelle osservazioni sulla storia dell'estetica che nella edizione a stampa vanno da Kant ai romantici e occupano le pagine 68-81 dell'edizione Einaudi, o che qui è assente ogni trattazione dell'arte dei giardini, che nell'*Estetica* si guadagna qualche accenno, e che nel corso del 1820-21 aveva almeno una pagina. Passando a questioni più significative, si potrà notare come molti materiali appaiano nell'edizione a stampa spostati rispetto al luogo in cui se ne tratta in questi appunti: è il caso del lungo excursus sull'arte egiziana, qui ricompreso nella trattazione complessiva della scultura e che l'*Estetica* colloca piuttosto in un capitolo sullo sviluppo storico di quest'arte che qui, come capitolo autonomo, manca; o, ancora, si potrà verificare come la pagina sulla pittura di paesaggio passi quasi letteralmente nella edizione a stampa. Ma, come si diceva, sono paragoni che ognuno può fare, e che, se si volessero fare con completezza, richiederebbero moltissimo tempo, giacché ogni pagina di questi appunti, nonché delle altre *Nachschriften*, e, si può dire, ogni pagina dell'*Estetica* dovrebbero essere convocate a confronto. Preferiamo quindi concentrarci brevemente su tre aspetti che ci sembrano particolarmente significativi, e che posseggono, in ogni caso, un valore di esempio: quello della trattazione della forma d'arte simbolica, quello relativo al bello naturale e infine quello che concerne la tesi forse in assoluto più famosa dell'estetica hegeliana, quella della morte dell'arte.

5.1. Lo sviluppo della forma d'arte simbolica rappresenta un punto di osservazione particolarmente felice per chi voglia evidenziare l'immagine dinamica dell'estetica hegeliana, che scaturisce dalla lettura delle *Nachschriften*. La trattazione dell'arte classica non subisce grandi trasformazioni nel passaggio da un corso all'altro: il materiale e il suo ordinamento sono già relativamente fissati fin dai primi corsi berlinesi; al contrario, la forma simbolica viene articolata in modo sempre diverso, e i materiali che in essa

vengono sistemati mutano e si accrescono di corso in corso. Hegel non si stanca di riorganizzare la propria esposizione della forma d'arte simbolica: inserisce nuovi argomenti, modifica la collocazione di altri, trasforma l'impianto generale della sezione sul simbolico tentando in ogni corso una diversa suddivisione. Questa mobilità è dovuta, certamente, anche all'accrescersi delle conoscenze di Hegel intorno all'arte orientale, conoscenze che egli acquisisce, più di quanto accada per l'arte classica o per quella romantica, proprio negli anni berlinesi; ma è dovuta anche al fatto che Hegel avverte nel simbolico una tensione assai forte: sente che in esso si agitano alcune questioni centrali della sua idea dell'arte e della sua funzione storica. Lo percepisce, insomma, come una sorta di sfida e di banco di prova, anche da un punto di vista teorico generale, non solo da quello documentario.

Per giungere alla propria concezione del simbolico Hegel ha dovuto trasformare la bipartizione di classico e romantico, divenuta consueta ai suoi tempi, in una triade di simbolico, classico e romantico, e ha dovuto staccarsi dall'idea, propria ad esempio di Goethe e di Schelling, che il simbolo sia collegato essenzialmente al classico, esprima la perfetta adeguazione di forma e contenuto: agli occhi di Hegel, il simbolico è caratterizzato invece dallo squilibrio e dall'inadeguatezza del contenuto rispetto alla forma. Per raggiungere queste diverse vedute, Hegel ha impiegato più di un decennio; ma quando Hegel tiene il suo primo corso di estetica a Berlino, nel semestre invernale del 1820-21, questo salto è già compiuto. Il simbolo è già caratterizzato dalla sua ambiguità, è distinto e contrapposto al segno, che presenta il carattere dell'arbitrarietà, ed è identificato dalla dissimmetria tra significato ed espressione (il simbolo può solo alludere al significato, ma proprio perciò si configura come una riserva di senso suscettibile di significati molteplici). Il primo stadio del simbolico, nel corso del 1820-21, è rappresentato da quello che Hegel chiama *Natursymbol*, ovvero dall'unità immediata del significato spirituale e della configurazione naturale, fisica. Perciò stesso, cioè per il fatto che non è ancora presente la separazione di significato ed espressione, Hegel vede in questa forma di simbolismo propriamente soltanto una preparazione

al simbolico, e nelle sue manifestazioni qualcosa che non può essere ancora qualificato come opera d'arte. Questo simbolismo, infatti, che sul piano storico è incarnato dalla religione degli antichi Persiani, dalla religione di Zoroastro, lascia l'ente naturale così come esso è, non lo trasforma, non lo plasma: la luce è il bene, e il bene è la luce, dunque non sarebbe corretto dire che la luce significa il bene. Lo stadio successivo, quello in cui si raggiunge il «vero simbolismo», è rappresentato dall'Egitto, che Hegel vede qui, come in seguito, essenzialmente sotto la specie di un vasto regno dei morti: la conquista di una rappresentazione, seppure ancora manchevole, dell'immortalità dello spirito si traduce in un fortissimo bisogno d'arte e ciò significa che impulso artistico e mortalità sono virtualmente inscindibili. Sul piano dello sviluppo storico il vero simbolismo prepara l'avvento della bella arte greca: se la Sfinge egizia incarna l'enigma, è l'enigma stesso e colei che pone gli enigmi, Edipo, il greco, è colui che risolve l'enigma, e lo risolve indicando la soluzione nell'uomo stesso (ricordiamo che per Hegel l'arte greca è l'arte della bella figura umana). «Così - conclude Hegel - si passa alla sfera del classico».

Prima di operare questo passaggio, tuttavia, Hegel inserisce una lunga sezione - lunga, si intenda, soprattutto in rapporto allo sviluppo che, in questo corso, egli accorda ai due momenti precedenti del simbolico, che occupano in tutto meno di una decina di pagine, mentre questa terza sezione ne occupa da sola quasi il doppio -, una sezione dedicata alla «simbolica nella sua particolarità», ovvero all'«esteriorità reciproca del significato e dell'espressione». Siamo in quello che nella versione a stampa dell'Estetica sarà il «simbolismo cosciente della forma d'arte del paragone». È un simbolismo che appartiene principalmente alle arti verbali. Il significato e l'esistenza sensibile che deve esprimerlo sono presenti, ma sono separati, l'anima non compenetra il corpo, la forma, giacché l'anima stessa è qui un contenuto finito, astratto. La connessione tra significato ed espressione è saputa da un terzo, dal poeta: questa forma di simbolismo è un Witz la cui origine è tutta soggettiva. Nella ricerca di tale connessione si può partire dall'esteriore, e congiungervi poi il significato, come fanno la favola

esopica, la fiaba, la parabola, l'apologo e il proverbio, oppure si può partire dal significato e cercare poi l'espressione sensibile, come fanno l'enigma, l'allegoria, la metafora, e soprattutto la similitudine.

Si sarà notato che in questo primo corso berlinese non compare ancora il simbolismo del sublime. In effetti la sublimità è qui ancora rubricata, con una certa forzatura, sotto l'ambito del classico: si oppone una «classische Erhabenheit» alla «classische Schönheit».

Caratteristica del sublime è l'esaltazione dell'Uno, del Dio, e il conseguente abbassamento di ogni esistente. Sublime è la poesia araba e quella ebraica, in cui tutto deve servire alla celebrazione dell'unico Signore. Ma Hegel complica i riferimenti storici opponendo la poesia del sublime al panteismo e alla concezione indiana, che nel capitolo sul simbolico aveva toccato solo di scorcio. In generale, occorre osservare che in questo primo corso i rapporti tra i fenomeni del simbolismo e le loro incarnazioni storiche sono particolarmente fluttuanti e imprecisi. Il primo stadio del simbolico, il *Natursymbol*, ad esempio, viene chiarito con rinvii alla Persia, all'Egitto e all'India, mentre nel capitolo sul vero simbolismo, pur dominato dal riferimento all'Egitto, non mancano i rinvii ad altre mitologie.

Soprattutto, sebbene Hegel dica espressamente che simbolico e mitologia si coappartengono, è nel complesso scarso e poco elaborato il materiale mitologico che dovrebbe dare sostegno alla trattazione hegeliana. (18) Proprio la tematizzazione del nesso tra simbolica e mitologia, nonché la maggiore ricchezza e proprietà degli esempi, rappresenta l'acquisto fondamentale della trattazione del simbolico nel corso del 1823. L'analisi della forma simbolica è qui già sensibilmente più ampia e più equilibrata; e si nota una molto più chiara consapevolezza dei nessi tra simbolico e mitologia. Siamo qui di fronte, certamente, a uno degli effetti del dialogo tra Hegel e Friedrich Creuzer, che si fa intenso e veramente approfondito soprattutto nel lasso di tempo che intercorre tra il primo e il secondo corso berlinese sull'estetica. Il corso del 1823 si rifà più volte a Creuzer, e soprattutto difende la sua visione dei contenuti simbolici della mitologia di contro alle critiche anche molto aspre di cui Creuzer era stato fatto oggetto. Se i miti sono un

frutto, sia pure inconsapevole, della ragione umana, debbono avere un contenuto spirituale. Il fatto che i popoli che producono miti e simboli non lo sappiano, non significa affatto che questi contenuti non siano presenti: «è certamente vero che per loro le immagini non valevano ancora come simboli; ma son due cose diverse se qualcosa è in sé simbolo o se è posta come simbolo». Dunque «è possibile limitarsi a conoscere le rappresentazioni e prenderle prosaicamente come favola, ma così si ottiene una conoscenza vuota. E più giusto presupporre che a produrre queste immagini siano stati uomini dotati di ragione, e che dunque esse esprimano proprio la ragione. È in cerca di essa che dobbiamo scavare, e mostrarla costituisce la giustificazione della mitologia». Il simbolo è la chiave stessa delle mitologie orientali. L'articolazione della forma simbolica, nel corso del 1823, è ancora tripartita. Una prima sezione, dedicata al «simbolo in genere», contiene, oltre alla determinazione dei caratteri generali del simbolico, i riferimenti alla Persia, all'India e all'Egitto. Una seconda sezione fa posto, sia pure molto in breve, poco più di due pagine, all'arte del sublime (che quindi fa il suo ingresso all'interno della forma simbolica), con i riferimenti alla poesia sacra degli Ebrei - ma è interessante notare che Hegel pone d'altro canto tutta l'arte simbolica sotto l'egida del sublime, nella misura in cui il sublime esibisce l'inadeguatezza dell'espressione; infine la terza sezione è dedicata, come nel corso precedente, al simbolismo del paragone, che qui viene espressamente indicato come una forma di simbolismo improprio. Questa sistemazione viene radicalmente modificata nel corso successivo, quello del 1826; la suddivisione triadica viene abbandonata e tutta la materia, che tra l'altro continua ad ampliarsi, viene riorganizzata. Abbiamo ora una suddivisione quadripartita del simbolico (a dimostrazione che la fissazione per triadi è più dell'allievo Hotho che del maestro), nella quale i primi tre momenti sono rappresentati da Persia, India ed Egitto - che dunque vengono per la prima volta marcatamente separati e fatti oggetto di trattazioni relativamente indipendenti - mentre il quarto possiede una struttura complessa. In generale, esso rappresenta il momento della dissoluzione dell'unità di immagine e significato, e attraversa diverse fasi. Vi è innanzi tutto il richiamo al

sublime della poesia ebraica, ma poi quello a un'altra forma di sublimità, che è caratterizzata da un'attitudine non più negativa, ma positiva nei confronti del mondo, e che Hegel indica come il «panteismo orientale». Di esso non fa più parte l'India, che, come abbiamo visto, viene trattata separatamente nella sezione che precede l'Egitto.

Infine nell'ultima parte viene affrontato, come di consueto, «il divenir-libero del significato e della sua espressione», ovvero il simbolismo del paragone.

L'ultimo corso berlinese di estetica, quello tenuto da Hegel nel semestre invernale del 1828-29, e che Hotho, a torto, riteneva caratterizzato da un'eccessiva 'popolarizzazione' dei contenuti, vede Hegel impegnato in una riorganizzazione dello schema complessivo della sezione sul simbolico. La trattazione sulla forma simbolica nel corso del 1828-29 è articolata in ben cinque sezioni. La prima verte come sempre sul «simbolo in genere», ma questa volta essa è interamente consacrata alla definizione del simbolo e all'analisi dei suoi caratteri, senza che si mescolino qui i suoi aspetti storici; la seconda riunisce nuovamente le trattazioni dell'arte e mitologia persiane e indiane; la terza affronta il simbolismo del sublime, distinto nel sublime panteistico della poesia maomettana e in quello della poesia sacra degli Ebrei; all'Egitto si torna nella quarta sezione, che dunque sovverte il corso cronologico, mentre la quinta e ultima parte è quella dedicata al simbolismo del paragone, articolato in maniera piuttosto simile a quella presente già nel primo corso berlinese di estetica.

È facile comprendere che cosa comporti la scelta editoriale di Hotho rispetto a questo stato di cose. Poiché ogni singolo anno di corso adotta partizioni e soluzioni diverse, la scelta di Hotho di fondere assieme i materiali provenienti dalle varie «Vorlesungen» porta con sé un'inevitabile dose di arbitrio. Infatti nessuna delle sistemi XXVII zioni proposte nei vari cicli di lezioni può essere considerata definitiva, o anche soltanto più autorevole di altre. La struttura che Hotho dà al simbolico nell'edizione in volume costringe dunque Hegel nelle maglie di una soluzione possibile, fissa la mobilità della sua ricerca in un risultato nel quale egli

potrebbe non riconoscersi, e attua un compromesso e una fusione tra materiali pensati per ordini diversi di esposizione. Non c'è una struttura univoca del simbolico, nei testi delle *Nachschriften*-. ci sono, piuttosto, diversi, ed egualmente interessanti, tentativi di sistemazione.

5.2. I lettori delle Lezioni di estetica sono spesso stati colpiti da un'inconsequenza o da una contraddizione palese che tali lezioni presentano. Nelle primissime pagine delle Lezioni si incontra una decisa esclusione del bello naturale dal territorio dell'estetica, il cui oggetto è identificato nell'arte, anzi nella «bella arte», sì che Hegel può dire che «il vero e proprio termine per la nostra scienza è 'filosofia dell'arte'», e aggiungere che «con questo termine noi escludiamo subito il bello naturale». La bellezza naturale è solo un riflesso di quella spirituale, artistica, e «di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura». (19) Queste osservazioni, come altre che si leggono più avanti nell'Introduzione, a proposito dell'imitazione della natura, sembrano in linea con alcuni detti che sono stati attribuiti a Hegel, e che sono diventati celebri, come quello secondo il quale il cielo stellato è solo «un'eruzione cutanea» della volta celeste o l'altro secondo cui anche il «pensiero di un delinquente», come prodotto dello spirito, vale di più di una bella cosa della natura. Ma se si prosegue nella lettura delle Lezioni, ci si imbatte poi in un intero capitolo, piuttosto esteso, dedicato al «bello naturale», e che si apre con un'affermazione che smentisce quelle appena viste: «la prima bellezza è quella naturale». (20) In questo capitolo, Hegel sviluppa un'analisi sistematica della bellezza delle cose inanimate, delle piante e degli animali, che manifestamente contrasta con gli indizi della sua scarsa considerazione della bellezza al di fuori dell'arte.

Il contrasto e la contraddizione, però, forse non sono da imputare a Hegel, quanto al suo editore. Le *Nachschriften* ci danno, della trattazione hegeliana del bello naturale, un quadro piuttosto diverso. Intendiamoci: non è che in esse non si possano rintracciare le affermazioni raccolte da Hotho nella sezione sul bello naturale, e che dunque le opinioni di Hegel sulla bellezza del regno minerale,

vegetale o animale che si leggono nel testo a stampa siano assenti dai quaderni di appunti. Ma esse vengono caricate di un senso in gran parte diverso, attraverso un accorto montaggio che le raccoglie e le sistematizza, costituendole in quella che Hegel, precisamente, non aveva dato, ossia una trattazione specifica e separata della bellezza naturale. Consideriamo invece quello che avviene, ad esempio, nel corso di lezioni del 1820-21. Anche qui, Hegel comincia affermando che il vero oggetto dell'estetica è l'arte, e dedica agli argomenti che nell'edizione di Hotho confluiranno nel capitolo sul bello naturale poco più di una decina di pagine, le quali, del resto, non sono consacrate in primo luogo alla bellezza naturale, che viene toccata, piuttosto, solo di riflesso. (21) Hegel, nelle pagine che precedono, aveva osservato che i rapporti puramente intellettuali (causa ed effetto, premessa e conseguenza, universale e particolare) non sono di nessun aiuto quando si tratta di cogliere la bellezza, e aveva esaminato le quattro definizioni cui mette capo l'Analitica del bello della terza critica kantiana sotto questo aspetto, mettendo in luce come ognuna di esse esprime appunto l'insufficienza dei rapporti intellettuali nel giudizio di gusto. Di qui, egli è condotto a una serie di osservazioni sul ruolo che giocano nell'apprensione della bellezza gli aspetti puramente intellettuali, che si possono riassumere sotto la categoria della regolarità. Ora la regolarità ha certamente un ruolo nella bellezza, ma è un ruolo sempre subordinato, in quanto la regolarità è sì il concetto, ma il concetto isolato, il concetto nella sua finitezza. La regolarità è astrazione, laddove il vero concetto è sempre concretezza. Ecco perché, dice Hegel, la regolarità è innanzi tutto una caratteristica della materia morta, dell'inorganico. Questo è il campo vero e proprio della regolarità e della simmetria: regolari per antonomasia sono i cristalli, che tuttavia sono formazioni morte, senza vita. La regolarità astratta è un fatto geometrico, è proprietà di linee come la retta, il circolo, l'ellisse. Man mano che ci si sposta verso il vivente, la regolarità assume forme meno prevedibili, più complesse: l'ovale, ad esempio, è una sorta di linea della vita, che ha bensì la sua regolarità, che non è però una regolarità immediatamente accertabile. Anche nell'arte può entrare la regolarità astratta,

intellettuale: per esempio si può esigere che gli atti di un dramma abbiano una sostanziale eguaglianza di durata.

Ma, in generale, occorre dire che solo le arti dell'esteriorità, architettura, pittura e musica, sono obbligate al rispetto di una certa regolarità come «unità delle determinazioni esteriori». Arte della regolarità per eccellenza è l'architettura, in cui domina la simmetria e l'angolo retto, ossia il più regolare degli angoli. Una certa regolarità si addice anche nel giardino, nel quale a torto, con la moda inglese, si è voluta eliminare ogni traccia di regolarità.

Seguono, in questo corso del 1820-21, alcune pagine sulle «differenze tra il bello naturale e il bello artistico», in cui Hegel sottolinea soprattutto le manchevolezze e l'insufficienza del bello naturale. Certamente, la bellezza è una qualità del vivente. Se il vivente, infatti, è presenza del concetto, è il concetto che si fa reale, è l'anima che si dà a conoscere nel corpo, allora non vi è dubbio che il vivente sia bello. Tuttavia il vivente ha sempre un rapporto con l'inorganico, è limitato, afflitto dai rapporti con la finitezza, ragione per cui non può essere l'incarnazione della vera bellezza, che è possibile solo nell'arte. L'arte soltanto ci dà la bellezza realmente libera, cioè svincolata dai condizionamenti dell'esistenza finita: «Anche la natura, il vivente, è bello; giacché proprio il vivente, nella sua manifestazione corporea, è il bello, cioè il concetto, che è immanente nella realtà, la corporeità vivificata, animata dal concetto. Perciò la natura vivente è bella; ma il vivente porta in sé anche il germe della morte, ed è per questo, immediatamente, finito». (22) Questi argomenti si ritrovano tutti nel ciclo di lezioni del 1823 qui pubblicato. Anzi, essi vengono sviluppati con molta maggiore ampiezza, sino a occupare una trentina di pagine, nelle quali spesso il lettore ritroverà, quasi ad verbum, le analisi della bellezza naturale che già conosce attraverso l'Estetica. Tuttavia, si noti che ciò non avviene in un capitolo dedicato alla bellezza naturale, che è una creazione di Hotho. Tutte le affermazioni sulla bellezza naturale, la regolarità ecc., Hegel le colloca nel capitolo primo della Parte generale, che è diviso in tre sezioni: Il bello in genere, Il bello artistico o l'ideale in genere, Esistenza dell'ideale o realtà effettiva del bello artistico, mentre Hotho organizzerà la parte

corrispondente delle Lezioni suddividendola così: Concetto del bello in generale, Il bello naturale, Il bello artistico o l'ideale. Attraverso questo semplice spostamento di materiali, Hotho riesce a dare a tutto il discorso sulla bellezza naturale condotto da Hegel un senso diverso, e finisce per far apparire la bellezza della natura, pur nella sua confermata 'inferiorità', un argomento che rientra nell'estetica allo stesso titolo della bellezza artistica, che è precisamente quel che Hegel non dice. Si può parlare di bellezza, leggiamo nel quaderno del 1823, a proposito della regolarità, della simmetria o della materia nella sua unità, ma allora «l'espressione bellezza non è usata in modo corretto». La luce del sole o l'azzurro del cielo sono 'belli' solo in questo senso dimidiato, e questo, finalmente, ci riporta più vicini a quello Hegel che nel cielo stellato - che riempiva Kant di ammirazione quanto l'esistenza della «legge morale» - vedeva soltanto un'«eruzione cutanea della volta celeste». (23)

5.3. Sulla 'morte dell'arte' in Hegel si è scritto di tutto, soprattutto per negare che Hegel abbia mai inteso, davvero, parlare di 'morte dell'arte'. È quindi con particolare curiosità che ci si rivolge, su questo punto, alle Nachschriften dai corsi hegeliani di estetica. Vi si troverà conferma della tesi tanto famosa e discussa? Oppure si avranno, finalmente, argomenti inoppugnabili per mostrare che parlare di 'morte dell'arte' è un completo fraintendimento? La curatrice dell'edizione tedesca del quaderno di appunti di Hotho, Annonarie Gethmann-Siefert, ritiene che i due grandi ostacoli che, a suo parere, impedirebbero un pieno riconoscimento della 'attualità' dell'estetica hegeliana, cioè il 'classicismo' di Hegel e la sua tesi sulla morte dell'arte, possano essere rimossi proprio fondandosi non sul testo a stampa delle Lezioni di estetica, ma sui quaderni degli uditori. D'accordo su quanto riguarda il 'classicismo' di Hegel, che del resto già un'attenta lettura dell'Estetica nella forma precedentemente nota poteva mettere in dubbio, noi siamo convinti che per quanto riguarda la morte dell'arte, proprio i quaderni dimostrino chiaramente che questa tesi appartiene in pieno al pensiero di Hegel, e ne costituisce uno dei momenti di massimo interesse.

Certo, occorre preliminarmente intendersi sul significato della morte dell'arte (continuiamo a usare questa locuzione, che non si trova né nelle Lezioni né nei quaderni di appunti perché essa è quella corrente nella letteratura in lingua italiana su questo tema). Se qualcuno pensa che con tale tesi Hegel intendesse dire che nel suo tempo non si producevano, o in futuro non si sarebbero più prodotte, opere d'arte, bisogna subito chiarire che la questione della morte dell'arte non ha nulla a che vedere con il fatto che opere d'arte continuino a esserci, e che ne nascano sempre di nuove. Hegel, ovviamente, aveva gli occhi per vedere che di arte, ai suoi giorni, se ne produceva moltissima, e solo un grossolano fraintendimento può indurre a credere che l'esistenza di un'arte contemporanea costituisca, da sola, la confutazione della tesi hegeliana, come pensava Felix Mendelssohn-Bartholdy, il celebre compositore. (24) La questione, per Hegel, non è infatti se ci siano o non ci siano nuove opere d'arte, ma se l'arte sia ancora, per noi, qualcosa di essenziale, qualcosa che ha a che fare con i supremi interessi della nostra cultura e della nostra civiltà, qualcosa che apre ancora un accesso alla verità, insomma qualcosa di paragonabile a quel che l'arte è stata in passato, e per altre culture. Non è in gioco l'esistenza, ma la funzione dell'arte. E per Hegel è incontestabile che mentre c'è stato un tempo in cui l'arte è stata tutt'uno con la religione, è stata il veicolo delle conoscenze più profonde e più sacre, la religione e la cultura moderne escludono che l'arte possa avere ancora una simile, altissima funzione. «Lo spirito del nostro mondo odierno - leggiamo nelle Lezioni di estetica - appare come al di sopra della fase in cui l'arte costituisce il modo supremo di esser coscienti dell'assoluto»; l'arte «non soddisfa più il nostro bisogno più alto e noi siamo ben oltre il poter onorare in maniera divina e venerare le opere d'arte». (25) Ai Greci, l'arte ha dato i loro dei, e religione e arte sono in Grecia indissolubilmente legate. Ma la religione cristiana va già oltre questo nesso, e rende l'arte qualcosa di accessorio, che infine i rapporti prosastici, razionali della civiltà contemporanea, dominata dal pensiero, si incaricano di rinchiudere nella sfera ineffettuale della pura delibazione formale. Il punto di vita moderno sull'arte è quello del conoscitore, è quello del museo: l'opera è sottratta ai nessi

con la realtà, a ogni funzione, e fatta oggetto di un'estimazione che non ha nulla a che vedere con la sostanzialità della vita.

È difficile pensare che queste convinzioni, che non sono soltanto acute e preveggenti, ma anche paradossali, appunto perché sembrano in contrasto con la ricchezza e la varietà dell'arte moderna, siano state non diciamo partorite, ma anche solo accentuate dagli allievi. Si può anzi dimostrare che tutti coloro che si sono mossi sulla scia dell'estetica hegeliana, da F.T. Vischer a Th. Mundt a Hotho stesso, hanno visto nella morte dell'arte una pietra d'inciampo, una tesi da respingere o almeno da circondare di cautele, da ricondurre, insomma, entro i margini del buon senso, che essa invece sovverte. (26) Ma sostenere, come si è fatto di recente, che la tesi della morte dell'arte appaia «ridimensionata» dalla lettura degli appunti (27) non è solo poco plausibile: è decisamente falso.

La tesi della morte dell'arte, nella Nachschrift che diamo qui tradotta, sta lì, ben chiara, subito all'inizio del testo:

Il nostro mondo, la nostra religione e la nostra formazione razionale sono di un grado oltre l'arte come grado supremo per esprimere l'assoluto. L'opera d'arte non può soddisfare dunque il nostro ultimo assoluto bisogno, non adoriamo più alcuna opera d'arte, e il nostro rapporto con l'arte è di tipo più meditativo. [...] Noi rispettiamo e apprezziamo l'arte, ma non la vediamo come qualcosa di ultimo.

Ma ancora più chiaro (e più sintomatico, perché nell'edizione a stampa dell'Estetica questa forte collocazione nell'explicit della morte dell'arte è saltata) è il passo che chiude il corso del 1823: «L'arte, nella sua serietà, è per noi qualcosa di passato. Per noi altre forme sono necessarie allo scopo di renderci oggetto il divino». (28) Né il corso del 1820-21 era stato più esitante o più flebile: «Il nostro rapporto con l'arte non ha più l'alta serietà e l'alto significato che ha avuto in passato. L'arte è grandemente onorata nell'epoca in cui la divinità non possiede ancora, come elemento, il puro pensiero [...] La nostra cultura ci spinge a muoverci in un mondo intellettuale, piuttosto che in un mondo dell'intuizione sensibile»; anche in questo caso con la chiusa: «Come l'arte è un momento necessario della presentazione del divino, così essa è anche un grado tale, che deve

passare». (29) L'interpretazione dell'estetica hegeliana fornita dagli studiosi dello Hegel-Archiv tende ad accreditare l'idea che la componente 'sistemica' di tale estetica sia frutto della sovrapposizione di Hotho, e che una lettura diretta delle Nachschriften ci mostri un inedito Hegel «fenomenologo dell'arte», che aderisce cioè alla vita concreta delle opere senza incrostazioni sistematiche. (30) Discutere questa tesi, che ha contro di sé la testimonianza, nelle opere pubblicate direttamente da Hegel, proprio di quella sistematica che si vorrebbe poter rimuovere, comporterebbe un discorso assai lungo. Limitiamoci a osservare che il significato sistematico della morte dell'arte (legato al fatto che l'arte, in quanto ha il suo mezzo nell'intuizione, deve necessariamente essere superata dalla rappresentazione e dal concetto, ossia dalla religione e dalla filosofia) è sicuramente presente negli appunti dei corsi.

L'arte è limitata anche in base al suo contenuto, ha un materiale sensibile, e perciò solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto nell'arte. Infatti c'è un'esistenza più profonda dell'idea, che il sensibile non è più in condizione di esprimere, e questo è il contenuto della nostra religione, della nostra cultura. Qui l'arte prende una configurazione diversa rispetto ai gradi precedenti. È questa idea più profonda, quella cristiana nel suo grado più elevato, non è suscettibile di essere rappresentata sensibilmente dall'arte perché essa non è connessa al sensibile e non ne è sufficientemente amica.

L'assoluta soggettività, infatti, «fugge dall'arte ed è soltanto oggetto del pensiero»; l'arte «non è in grado di presentare la verità nel modo più veritiero. Per questo noi esigiamo una forma più elevata». (31) Ma, come sempre in Hegel, aspetto sistematico e aspetto storico della morte dell'arte sono inestricabilmente connessi. Dal punto di vista storico, che l'arte muoia vuol dire che essa perde la funzione fondamentale che ricopriva nella grecità, e che l'avvento della religione cristiana, i cui contenuti non sono, come abbiamo visto, abbastanza «amici del sensibile», ha cominciato a farle perdere. La crisi decisiva, da questo punto di vista (e anche questo le Nachschriften lo mostrano, ci pare, meglio dell'edizione nota

dell'Estetica), è rappresentata dalla riforma protestante. Mentre la religione cattolica è ancora relativamente vicina alle manifestazioni 'sensibili', il protestantesimo segna la piena affermazione di una fede pura, che vive nell'interno e rifiuta la mondanizzazione. Non per nulla la diffusione del protestantesimo è stata accompagnata da momenti anche molto violenti di iconoclastia. Ora, che nella tesi della morte dell'arte parli il luterano, è del tutto evidente da passi come questo, del corso del 1820-21: È all'arte che è necessaria la religione; al contrario, la religione non ha bisogno di questa presentazione sensibile. Infatti la religione, specialmente quella cristiana, e al suo interno in particolare quella protestante, è una religione per l'interno, per lo spirito. Nella nostra epoca, dunque, la religione non ha molto bisogno dell'arte, come in passato, quando gli uomini avevano bisogno di questa presentazione esteriore, obbiettiva, per divenir coscienti del divino. (32)

Una Nachschrift anonima dal corso del 1826 lo dice, se possibile, in maniera ancora più chiara: «dall'arte si progredisce alla religione, ovvero per la religione l'arte è solo un lato [...] Questo è il motivo, per cui l'arte non ha più l'interesse assoluto, che aveva in precedenza. È il protestantesimo che ha portato a coscienza nel modo più netto l'inadeguatezza dell'elemento sensibile». (33) Ma anche il testo che qui leggiamo, cioè le lezioni del 1823, non è meno esplicito: «Solo con l'assoluta libertà e la religione assoluta subentra la prosa vera e propria»; Quando comincia l'arte bella, la religione si corrompe. La devozione si accontenta di un'immagine qualsiasi. L'immagine più brutta le è sufficiente. [...] Nella religione cristiana non sono le belle immagini quelle di cui i credenti vanno in cerca, ma le vecchie immagini rigide. Attraverso l'attrattiva dell'esistenza rappresentata si produce nel bello un allontanamento dal pensiero universale e da tutto ciò che soddisfa la devozione più profonda. (34) Nella tesi della morte dell'arte si esprime dunque, forse meglio che in qualsiasi altro aspetto, il carattere anti-romantico dell'estetica di Hegel, e questo spiega perché pubblicando l'Estetica Hotho, che era fortemente influenzato dal romanticismo, abbia cercato di mascherare o almeno di attenuare le opinioni hegeliane in proposito. Infatti sono proprio i romantici (si pensi, fra i teorici, a Friedrich

Schlegel e, fra gli artisti, ai pittori Nazareni) a legare nel modo più stretto la possibile rinascita del ruolo dell'arte a un ritorno alla religione cattolica. Proclamare la morte dell'arte significa allora, da parte di Hegel, negare ogni plausibilità a questo progetto, schierarsi dalla parte della riforma contro il ritorno al cattolicesimo, e con la Prussia di contro all'Austria. Ed ecco perché la morte dell'arte dà tanto fastidio a quelle interpretazioni che si affannano a proiettare nello Hegel maturo i retaggi di quegli anni giovanili in cui egli fu romantico e vicino ai romantici, quasi che questa contiguità giovanile non possa spiegare, altrettanto bene, l'avversione del pensatore maturo. Ma, comunque stiano le cose in proposito, è certo che Hegel non può non accordare all'arte, nella moderna società laicizzata e retta dai rapporti prosaici della ragione, che un ruolo limitato, il pallido riflesso dello splendore che essa ebbe un tempo, quando serviva la religione e la religione la serviva. Un passo da una Nachschrift dell'ultimo anno di corso, il 1829, lo dice come meglio non si potrebbe: nel mondo contemporaneo «die Kunst überlebt sich selbst, sie treibt sich heraus», l'arte sopravvive a se stessa e trascina la propria esistenza. (35) Certamente, anche un'interpretazione che si basi sulle Nachschriften deve sempre essere pronta ad accettare l'eventualità che un nuovo documento, i risultati di una nuova ricerca delle fonti, modifichino anche in maniera sostanziale il quadro che sembrava delineato. Proprio perché i quaderni di appunti non sono fonti autografe, non ci sarà mai l'assoluta certezza che quel che leggiamo sia veramente il pensiero di Hegel. Ma proprio questo, lungi dal paralizzare l'interpretazione e la riflessione, deve dare loro nuova energia. Là dove manca perfino la certezza testuale, è chiaro che il criterio di ultima istanza non può essere un criterio filologico, ma un criterio filosofico, e che l'emendatio ope codicum, in questo caso particolare, non potrà mai sostituire l'emendatio ope ingenii. Il che significa, più semplicemente, solo che ognuno è invitato a saggiare, ripensandole, le idee hegeliane, usando come criterio la loro coerenza e la loro presa sulle cose. Paradossalmente, il grande lavoro filologico che si è compiuto intorno all'estetica di Hegel ci

mostra con tutta chiarezza che non basta leggere, occorre ripensare.
E che in filosofia, al postutto, non contano i testi: contano le idee.

Roma-Messina, novembre 1999

Note all'introduzione

1 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Estetica, Feltrinelli, Milano 1963; Einaudi, Torino 1972 2; con Prefazione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997 Citeremo secondo la paginazione Einaudi, identica nelle due edizioni.

2 H.G. Hotho, Premessa alla prima edizione delle *Vorlesungen über die Aesthetik*. La trad. it. di tale Premessa si può leggere in G.W.F. Hegel, *Introduzione alla «Estetica»*, trad. it. di P. Galimberti, Guerini, Milano 1996. La citazione è a p. 36.

3 Ivi, p. 33.

4 Si veda in proposito A. Gethmann-Siefert, G. Stemmrich, *Hegels Kùgelgen Rezension und die Auseinandersetzung um den «eigentlichen historischen Stil» in der Malerei*, in A. Gethmann-Siefert, O. Pöggeler (a cura di), *Welt und Wirkung von Hegels Aesthetik*, «Hegel-Studien», Beiheft 27, 1986, pp. 139-68.

5. Si veda ad esempio il caso di un giudizio su Goethe, discusso in A. Gethmann-Siefert, B. Stemmrich-Köhler, *Faust: die «absolute philosophische Tragödie» und die «gesellschaftliche Artigkeit» des West-Ostlichen Divan. Zu Editionsproblemen der Aesthetikvorlesungen*, in «Hegel-Studien», 18, 1983, pp. 22-63.

6. K. Rosenkranz, recensione a G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Berlin 1835, in «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», 3, 1836.

7. H.-G. Gadamer: «[L'Estetica] è tra le lezioni [di Hegel] quella che, attraverso una splendida rielaborazione letteraria da parte di uno degli scolari, ha assunto una forma così leggibile, che Hegel è in grado di parlare come un insegnante che risponde alle vive domande dei suoi ascoltatori» (*Ende der Kunst?*, in H. Friedrich [a cura di], *Ende der Kunst-Zukunft der Kunst*, Deutsche Kunstverlag, München 1986).

8. G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik, tomo I, Einleitung und erster Teil, 1. Ableitung, Die Idee und das Ideal, in Sämtliche Werke, a cura di G. Lasson, Meiner, Leipzig 1930.

9. G.W.F. Hegel, Vorlesungen über Rechtsphilosophie 1818-1831, a cura di K.H. Ilting, Fromman-Holzboog, Stuttgart 1973-74 (in proposito si veda E. Matassi, Le «Vorlesungsnachschriften» hegeliane di Filosofia del Diritto nel dibattito sul pensiero politico e giuridico dello Hegel berlinese, Quaderno di «De Homine», 1977. G.W.F. Hegel, Religionsphilosophie Band I: die Vorlesung von 1821, a cura di K.H. Ilting, Bibliopolis, Napoli 1978.

10. Cfr. H. Schneider, Neue Quellen zu Hegels Aesthetik, in «Hegel-Studien», 19, 1984, pp. 9 sgg.; L. Sziborsky, Hegel über die Objektivität des Kunstwerkes, Ein eigenhändiges Blatt zur Aesthetik, in «Hegel-Studien», 18, 1983, pp. 9 sgg.

11. G.W.F. Hegel, Vorlesung über Aesthetik. Berlin 1820-21. Eine Nachschrift, a cura di H. Schneider, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1995. È apparso fino ad ora solo il volume I, contenente il testo, mentre deve ancora uscire un secondo volume con l'apparato critico.

12. Id., Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H. G. Hotho, a cura di A. Gethmann-Siefert, G.W.F. Hegel, Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, 2, Meiner, Hamburg 1998. Su questo testo basiamo la presente traduzione. L'edizione tedesca è accompagnata da un'estesa introduzione di A. Gethmann-Siefert (pp. XV-CCXXIV), da apparato critico e da annotazioni.

13. Per un'informazione più dettagliata sulle singole Nachschriften rinviando sia alla Introduzione di A. Gethmann-Siefert all'edizione del corso del 1823, precedentemente citata, in particolare alle pp. LXVI sgg., sia all'articolo della stessa Gethmann-Siefert Aesthetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen, in «Hegel-Studien», 26, 1991, pp. 92 sgg.

14. Per i problemi relativi all'edizione delle Lezioni di Hegel sono da vedere soprattutto O. Pöggeler, Nachschriften von Hegels Vorlesungen, in «Hegel-Studien», 26, 1991, pp. 121 sgg. e W. Jaeschke, Probleme der Edition der Nachschriften von Hegels

Vorlesungen, in «Allgemeine Zeitschrift für Philosophie», 3, 1980, pp. 51-63.

15 Si vedano in proposito le notizie fornite da A. Gethmann-Siefert nell'Appendice Zur Konstitution des Textes, alle pp. 315 sgg. dell'edizione tedesca citata supra, nota 12.

16 Su Hotho, oltre al saggio di A. Gethmann-Siefert, H.G. Hotho: Kunst als Bildungserlebnis und Kunsthistorie in systematischer Absicht oder die entpolitisierte Version der ästhetischen Erziehung des Menschen, in O. Pöggeler, A. Gethmann-Siefert (a cura di), Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels, «Hegel-Studien», Beiheft 22, 1983, pp. 229-62, si possono vedere il volume di A. Bertolino, L'arte e la vita. Storia della filosofia e teoria estetica in Heinrich Gustav Hotho, Pantograf, Genova 1996 e quello di E. Ziemer, Heinrich Gustav Hotho 1802-1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph, Reimer, Berlin 1994.

17 Ha osservato René Wellek che «le Lezioni di estetica, considerate come libro, sono piuttosto insoddisfacenti: vi sono molte ripetizioni, molti squilibri nella elaborazione dei dettagli, molto materiale descrittivo che non appare strettamente necessario» (Storia della critica moderna, Il Mulino, Bologna 1974, vol. II, p. 407). Il giudizio di Wellek contiene certamente molti elementi di verità, anche se non annulla necessariamente la validità dei giudizi positivi precedentemente citati.

18 Cfr. Jeong-Im Kwon, Die Metamorphosen der «Symbolischen Kunstform», in A. Gethmann-Siefert (a cura di), Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Aesthetik oder Philosophie der Kunst, «Hegel-Studien», Beiheft 34, 1992, pp. 41-89.

19. Hegel, Estetica, cit., pp. 5-7.

20. Ivi, p. 134. Il capitolo sul bello naturale, il secondo della parte prima, va da p. 134 a p. 174.

21 Id., Vorlesung über Aesthetik. Berlin 1820-21 cit., pp. 57-68.

22 Ivi, p. 65.

23 Si veda, per questo aspetto della personalità di Hegel, il saggio di R. Bodei, *Tenerezza per le cose del mondo. Sublime, sproporzione e contraddizione in Kant e in Hegel*, in V. Verra (a cura di), *Hegel interprete di Kant*, Prismi, Napoli 1981, pp. 181-218.

24 «È uno spasso - osservava Bartholdy - che mentre Goethe e Thorvaldsen sono vivi e vegeti, mentre Beethoven è morto da un paio d'anni, Hegel sia convinto che l'arte tedesca sia morta e sepolta», e aggiungeva che è «incomprensibile» che «il filosofo Hegel continui ancora a credere che l'arte sia spacciata, come se l'arte potesse finire» (cfr. G. Nicolin [a cura di], *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, Meiner, Hamburg 1970, nn° 669 e 665).

25. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 120 e 14-15.

26. Ciò è del resto riconosciuto chiaramente da A. Gethmann-Siefert, che, nella Introduzione alla citata edizione, pp. XXV-XXVI, nota 12, parla di una «attenuazione» da parte di Hotho della tesi della morte dell'arte.

27. In Italia, chi ha sviluppato la lettura di A. Gethmann-Siefert ha interpretato proprio in questo senso la questione della morte dell'arte; si veda Bertolino, *L'arte e la vita* cit., p. 51: «Liberando la trattazione dell'arte dalle stringenze sistematiche, appare ridimensionata anche la tesi hegeliana del carattere passato dell'arte. L'analisi dei corsi ha rivelato la possibilità che tale dimensione sistematica passi in secondo piano. I motivi sistematici della *Aesthetik* pubblicata da Hotho costituirebbero, da questo punto di vista, aggiunte di Hotho, e quindi sarebbero estranee alle lezioni». Nella Prefazione al lavoro della Bertolino, L. Marino parla di una «presunta» tesi della morte dell'arte.

28. Cfr. *infra*, pp. 8 e 301-302.

29. Hegel, *Vorlesung über Aesthetik*. Berlin 1820-21 cit., pp. 38 e 331.

30. Si vedano, per questa interpretazione, oltre ai lavori della Gethmann-Siefert, la raccolta di studi *Phänomen versus System* cit.

28. Cfr. *infra*, pp. 8 e 301-302.

29. Hegel, *Vorlesung über Aesthetik*. Berlin 1820-21 cit., pp. 38 e 331.

30. Si vedano, per questa interpretazione, oltre ai lavori della Gethmann-Siefert, la raccolta di studi *Phänomen versus System* cit.

31. Cfr. *infra*, pp. 8, 175, 112.

32. Hegel, *Vorlesung Über Aesthetik*. Berlin 1820-21 cit., p. 34.

33. Nachschrift anonima conservata nella Stadtbibliothek di Aachen, pp. 34-35 del manoscritto. Citata in A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, «Hegel-Studien», Beiheft 25, 1984, p. 325.

34. Cfr. *infra*, pp. 120 e 171.

35 Nachschrift Libelt dal corso del 1829, p. 31 del manoscritto.

Avvertenza alla traduzione

Il testo della Nachschrift di H.G. Hotho è quello stabilito da A. Gethmann-Siefert (Meiner, Hamburg 1998). Trattandosi di una traduzione, non è stato riportato l'apparato critico. Abbiamo spesso seguito le correzioni proposte dalla curatrice tedesca, ma in alcuni casi ce ne siamo discostati mantenendo la lezione del manoscritto.

Laddove la compiutezza del senso richiedeva delle integrazioni, esse sono state sempre segnalate fra parentesi uncinate.

Le note a margine di Hotho sono state distinte staccandole dal testo 'hegeliano' e ponendole fra parentesi quadre; le aggiunte compiute da Hotho in un successivo momento (probabilmente in vista della pubblicazione delle Lezioni di estetica) sono state date in nota a piè del passo al margine del quale erano state originariamente vergate.

Abbiamo rispettato il carattere 'orale' del testo, che è costituito da appunti presi dalla viva voce di Hegel, anche quando ciò comporta ripetizioni o durezza; siamo intervenuti per limitarle solo quando ci è parso che la leggibilità della versione italiana ne sarebbe risultata compromessa. La punteggiatura è stata talora modificata, virgolette basse e apici sono stati introdotti secondo l'uso moderno. La grafia dei nomi propri è stata uniformata a quella oggi corrente (per esempio Shakespeare e non Schaspeare ecc.), mentre è stata mantenuta l'oscillazione presente nei nomi degli dei greci, ragione per cui si è usato Ercole per Herkules, ma Eracle per Herakles-, Odisseo per Odysseus, ma Ulisse per Ulysses ecc.

Abbiamo cercato di utilizzare sempre il medesimo equivalente per la resa dei termini 'tecnici', anche se la natura dell'esposizione orale può incoraggiare in proposito qualche libertà. In particolare, per la resa di tali termini si è sempre cercato di uniformarsi alle convenzioni traduttorie più seguite nelle versioni di altre opere hegeliane. Particolare attenzione è stata posta nel non discostarsi,

tranne che nei casi in cui ciò è parso inevitabile, dalle scelte presenti nella versione dell'Estetica a firma di N. Merker e N. Vaccaro, e questo non solo perché si tratta di un'ottima traduzione, ma anche per agevolare il più possibile il confronto tra il testo del corso del 1823 e l'edizione Hotho delle Vorlesungen über die Aesthetik.

Per la coppia di termini Ding/Sache si è scelta, in accordo con l'uso prevalente delle traduzioni hegeliane, la resa con cosa/Cosa; per la coppia ideal/ideell, che ricorrono frequentemente e la cui importanza è notevole in questo contesto, si è scelto di segnalare quando il termine «ideale» corrisponde a ideell (e quindi significa che qualcosa è soltanto ideale, non ha vero essere, non è presa nella sua piena realtà) facendo seguire al termine italiano, tra parentesi, il termine tedesco ideell, non declinato. Pertanto laddove il termine «ideale» non è seguito dalla parola tedesca, si deve intendere che esso traduce sempre e solo il tedesco ideal (e quindi significa manifestazione sensibile dell'idea, unità di exteriorità e interiorità, ideale in senso estetico). An sich è stato reso con «in-sé», mentre in sich è reso con «in sé», senza trattino.

Gegenstand e Objekt sono stati resi entrambi con «oggetto»; besonder e partikulär con «particolare», mentre «peculiare» traduce eigentümlich. Darstellung e Vorstellung sono state rese la prima con «presentazione», la seconda con «rappresentazione»: anche se ciò comporta qualche dizione un po' involuta, ci è sembrato importante salvaguardare la differenza terminologica dell'originale in tutti i casi in cui ciò è stato possibile. Form è stato reso con «forma», mentre «figura» rende il tedesco Gestalt. Erscheinung è stato tradotto «manifestazione», e solo dove il contesto lo richiedeva con «fenomeno»; a Schein corrisponde l'italiano «apparenza», ed erscheinen e quindi reso con «apparire». Allgemein è stato reso ora con «universale», ora con «generale», a seconda del contesto, dato il duplice significato della parola tedesca. Begeisterung è tradotto «ispirazione», Empfindung per solito con «sentimento» (che traduce anche Gefühl), ma talora, dove ciò è richiesto, con «sensazione».

Molti amici mi sono stati d'aiuto in questo lavoro. Ringrazio in particolare Stefano Catucci, Giovanni Lombardo, Giovanna Pinna e

Silvia Vizzardelli per l'ausilio prestatomi nella revisione della traduzione. In ogni caso, sono consapevole che ogni traduzione è soltanto un'approssimazione, ragione per cui sarò grato a tutti coloro i quali vorranno segnalarmi eventuali sviste o imprecisioni, o semplicemente suggerirmi per qualche passo una versione migliore.

Cronologia della vita e delle opere di Hegel

1770 27 agosto. Nasce a Stoccarda, nel ducato del Württemberg, da Georg Ludwig, funzionario ducale, e da Maria Magdalena Fromm.

1777 Si iscrive al Gymnasium Illustre, di Stoccarda, dove si svolge tutto il ciclo dei suoi studi medi.

1788-1790 Si iscrive all'università di Tubinga, ed è ospite, come borsista, del collegio teologico (Stift) nel quale ricevevano la loro formazione i futuri ecclesiastici e professori del ducato. Tra gli studenti stringe amicizia con Hölderlin, e poi con Schelling (entrato nello Stift nel 1790). Il 27 settembre 1790 consegue il titolo di Magister philosophiae, che concludeva il primo biennio di studi.

1793-1796 Il 20 settembre 1793 conclude il ciclo di studi allo Stift superando il cosiddetto esame concistoriale, che conferiva il titolo di Kandidat, con il quale si poteva adire la carriera ecclesiastica. Già prima che egli concludesse gli studi alcuni conoscenti gli avevano procurato un posto di precettore in Svizzera.

Hegel vi trascorse, in parte a Berna e in parte a Tschugg, circa 3 anni, dall'ottobre 1793 al dicembre 1796. Di questo periodo sono molti scritti, di cui si ricorda una Vita di Gesù e la Positività della religione cristiana-, viene iniziata anche la traduzione in tedesco delle Lettres di J J. Cart, che sarà poi pubblicata, senza nome del traduttore, a Francoforte nel 1798.

1797 gennaio. Si trasferisce a Francoforte, sempre come precettore (il posto questa volta gli era stato trovato da Hölderlin). In XLI tense letture economiche e politiche. Scrive Lo spirito del cristianesimo e il suo destino e un abbozzo di sistema di cui ci sono pervenuti solo frammenti. Inizia a redigere anche lo scritto poi pubblicato postumo (come tutti quelli finora citati) col titolo La costituzione della Germania.

1801. In seguito alla morte del padre (marzo 1799) Hegel dispone di un piccolo patrimonio. Lascia il precettorato e, ai primi del 1801, raggiunge Schelling a Jena. Il 27 agosto si abilita all'insegnamento accademico con la dissertazione latina *De orbitis planetarum*. Pubblica lo scritto sulla Differenza dei sistemi filosofici di Fichte e di Schelling. Conosce di persona alcuni dei membri del cenacolo romantico di Jena, nonché F. Schiller e Goethe.

1802. Porta molto avanti, ma non conclude la Costituzione della Germania. Fa uscire, insieme a Schelling, il «Giornale critico della filosofia», nel quale pubblica, tra l'altro, tre grossi saggi: Lo scetticismo nel suo rapporto con la filosofia, Fede e sapere, Le maniere di trattare scientificamente il diritto naturale. All'università tiene corsi di logica, filosofia della natura e filosofia dello spirito; annunzia anche corsi di argomento matematico.

1805. Viene nominato professore straordinario, ma senza stipendio; solo una volta, e per intervento di Goethe, riceverà un assegno di cento talleri.

1806. ottobre. Durante la campagna militare che culmina con la battaglia di Jena la casa di Hegel viene saccheggiata. Alla fine dell'anno egli si reca a Bamberg, ove era iniziata la stampa della *Fenomenologia dello spirito*, stampa che sarà terminata alla fine del marzo 1807.

1807. Dopo un breve ritorno a Jena, si trasferisce a Bamberg, ove assume la direzione della locale gazzetta («*Bamberger Zeitung*»), un modesto giornale di provincia che pubblicava notificazioni ufficiali, e notizie già apparse negli organi di stampa delle città più importanti. Malgrado la prudenza di Hegel, non mancano fastidi con la censura.

1808. Gli giunge, il 15 novembre, la nomina a preside del ginnasio di Norimberga, dove ha anche il compito di insegnare le «scienze propedeutiche della filosofia» (i manoscritti che gli servivano di base per queste lezioni saranno poi pubblicati postumi col titolo di *Propedeutica filosofica*). Ai primi di dicembre assume le sue funzioni.

1812 Malgrado gli oneri dell'insegnamento, e quelli degli incarichi amministrativi (cui si aggiungerà, nel 1813, anche quello

di Schulrat, cioè di provveditore agli studi) Hegel fa uscire il primo volume della Scienza della logica-, il secondo e il terzo saranno pubblicati rispettivamente nel 1813 e nel 1816.

1816. È nominato, nell'agosto, professore di filosofia all'università di Heidelberg; inizia le lezioni il 28 ottobre.

1817. In quanto membro della redazione della rivista dell'università («Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur») respinge un articolo del suo vecchio amico Paulus dedicato al conflitto costituzionale del vicino Württemberg. Sull'argomento egli stesso scrive un lunghissimo saggio Valutazione degli atti a stampa dell'Assemblea dei deputati del regno del Württemberg negli anni 1815 e 1816, che gli vale le prime ostilità da parte dei liberali.

Nel giugno pubblica la Enciclopedia delle scienze filosofiche.

1818. Viene nominato, il 26 marzo, professore all'università di Berlino. Raggiunge la nuova sede alla fine di settembre, ed inizia le lezioni il 22 ottobre.

1820 Termina la redazione della Filosofia del diritto, la cui stampa è ultimata nell'ottobre (il frontespizio del libro reca però la data 1821). Nel 1822 scrive la prefazione al libro del suo discepolo H.Fr.W. Hinrichs Die Religion im inneren Verhältnisse zur Wissenschaft. A Berlino tiene regolarmente due corsi per semestre, dedicando ad essi da sei a dieci ore settimanali di lezione.

L'argomento dei corsi copre tutte le discipline filosofiche, dalla logica alla filosofia del diritto, dalla filosofia della storia all'estetica. Nel 1822, 1824 e 1827 compie alcuni viaggi che lo portano in Belgio e in Olanda, a Praga e a Vienna, e, per circa un mese, a Parigi, ove V. Cousin lo mette in contatto con la società intellettuale della capitale francese.

1827 Seconda edizione, fortemente accresciuta, della Enciclopedia delle scienze filosofiche. Nello stesso anno incominciano ad uscire gli «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik» («Annali di critica scientifica»), che non erano l'organo ufficiale della scuola hegeliana, ma nella cui direzione Hegel aveva grande influenza.

In questa rivista egli pubblica alcune lunghe recensioni (le più importanti sono a scritti di W. von Humboldt, Solger e Hamann).

1829 Dall'ottobre di quest'anno a quello dell'anno successivo ricopre la carica di rettore dell'università; in questa veste tiene, il XLIII 25 giugno 1830, la commemorazione ufficiale del terzo centenario della Confessione di Augusta.

1830. Terza edizione della Enciclopedia delle scienze filosofiche-, tra il 1830 e il 1831 rielabora il primo volume della Scienza della logica, che uscirà postumo nel 1832.

1831. Scrive, nell'aprile, un articolo su Il progetto inglese di riforma elettorale. Dopo brevissima malattia (si crede colera) muore il 14 novembre.

Lezioni di estetica

INTRODUZIONE

L'oggetto della nostra considerazione si determina come il regno del bello, più precisamente come il campo dell'arte.

[Questo oggetto è l'arte] Quando si prende in considerazione un oggetto traendolo dal vasto regno della rappresentazione, esso sta all'inizio lontano in oscura penombra, e si deve per prima cosa separarlo da altri campi per poter fare più dappresso la sua conoscenza. Perciò noi intendiamo iniziare occupandoci di alcune rappresentazioni che qui possono venirci incontro a tutta prima.

[Rappresentazioni usuali, secondo le quali l'arte non può diventare oggetto di considerazione scientifica a) come appartenente alla libera fantasia] Queste rappresentazioni sono due: può sembrare che l'arte non sia suscettibile di alcuna considerazione scientifica in quanto oggetto della libera fantasia, che ha a disposizione l'intera ricchezza della natura e che oltre a ciò ha ancora la capacità di creare prodotti suoi 4 propri. Ma la scienza non ha a che fare con quel che è casuale, bensì con quel che è necessario. Inoltre si pensa pure che l'arte non sia degna di una considerazione filosofica.

[b) come il meramente piacevole] L'arte è un genio amichevole, che si intromette dappertutto, tempera la serietà degli affari della vita, ci intrattiene, porta ovunque forme piacevoli, ma è diversa dagli scopi ultimi del vivere. Se fosse vero che la serietà della vita cade al di fuori del confine dell'arte, allora sarebbe francamente inappropriato volerne fare oggetto di seria considerazione.

[c) come avente la sua realtà solo nell'apparenza] Ancora può venirci in mente che l'arte abbia a che fare con l'apparenza, viva nell'illusione, tanto che il bello (das Schöne) prende il suo nome dall'apparenza {Schein}. Si può credere che scopi veritieri non dovrebbero venire perseguiti attraverso l'illusione e l'apparenza, che l'apparenza non sia il mezzo veritiero per uno scopo veritiero. Se anche l'arte avesse scopi in comune con altri modi di

comunicazione, tuttavia il suo mezzo, l'apparenza, sarebbe inadeguato a questi scopi.

[Considerazione più precisa di queste categorie a) dell'apparenza] Per quel che riguarda la circostanza che l'arte produca apparenza, e che abbia l'apparenza come modo della sua esistenza, questo è giusto; e se si pone l'apparenza come qualcosa che non dovrebbe essere, la sua esistenza è veramente illusione. L'apparenza è dunque il modo dell'esteriorità dell'arte. Ma riguardo a ciò che sia l'apparenza, a quale rapporto essa abbia con l'essenza, occorre dire che ogni essenza, ogni verità deve apparire, per non essere una vuota astrazione.

[a) in genere] Il divino deve esser-per-uno, possedere esistenza, la quale, quando è distinta da ciò, che è in-sé, è l'apparenza. L'apparenza però non è qualcosa di non essenziale, ma anzi un momento essenziale dell'essenza stessa. Il vero è nello spirito per sé, appare in sé, c'è per altri. Ci può essere una differenza dunque solo nella guisa dell'apparire; è solo il materiale dell'esistenza che può fare la differenza.

[a) nell'arte] L'arte avrà perciò la sua peculiarità solo nel modo, nella guisa dell'apparire, non nell'apparire in genere. Questo apparire, che appartiene all'arte, può, dicevamo, essere visto come un'illusione; e cioè in confronto con il mondo esterno, così come esso sta intorno a noi nella sua materialità, e anche in confronto con il nostro mondo interno, sensibile. Noi non giudichiamo illusione quel che è esteriore, e nemmeno giudichiamo tale ciò che si trova nel nostro interno, nella coscienza. Tutto ciò, noi lo giudichiamo realtà. Noi possiamo determinare l'apparenza dell'arte come illusione di contro a questa realtà, ma con più diritto potremmo ritenere che ciò che di solito facciamo valere come realtà è un'illusione più forte, un'apparenza ancor meno vera di quella dell'arte.

[L'apparenza dell'arte è qualcosa di più vero della cosiddetta realtà del mondo immediato esterno e interno] Infatti nella vita empirica, nella vita della nostra apparenza, noi consideriamo la regione delle cose esterne e del sentimento interno qualcosa di reale, e dobbiamo farla valere come tale, ma questa intera sfera, in luogo

di essere il mondo della verità, è piuttosto il mondo dell'illusione. Solo al di là di questa immediatezza del sentire e degli oggetti esteriori - noi lo sappiamo - è la vera realtà. In senso più elevato, dunque, questa esteriorità è da giudicare come un'illusione più grave dell'apparenza dell'arte. Nel confronto con il pensiero anche l'esistenza dell'arte può essere chiamata un'apparenza, ma quanto riguarda questo punto noi lo toccheremo più avanti.

[L'apparenza dell'arte è tuttavia inferiore al modo di esistenza del puro pensiero] Essendo apparenza, l'arte sarà sì inferiore alla forma del pensiero, e tuttavia dinanzi al modo dell'esistenza esteriore possiede essenzialmente il vantaggio che noi nell'arte come nel pensiero ricerchiamo la verità. L'arte nel suo apparire fa cenno attraverso se stessa a qualcosa di più alto, fa cenno verso il pensiero. Ma la sensibilità immediata per se stessa non fa cenno al pensiero, anzi lo rende impuro e lo nasconde, pretende di darsi come essente, e occulta attraverso la sua forma l'interno, ciò che è più elevato. L'arte al contrario contiene nella sua presentazione questo: che rinvia a qualcosa di più elevato. Quel che noi chiamiamo la natura, il mondo esterno, rende allo spirito più faticoso conoscere se stesso. Da questa osservazione sulla natura dell'apparenza segue che l'arte si distingue da altri modi (della verità) non attraverso l'apparenza, ma solo attraverso il modo del suo apparire.

[Non è vero dunque che l'arte, in forza del suo apparire, non sia suscettibile di costituire oggetto di considerazione scientifica o, che è lo stesso, filosofica] Se ora dicessimo che l'arte non è suscettibile di una considerazione scientifica, ma lo è di una filosofica, bisognerebbe osservare subito che la filosofia non (va) separata dalla scientificità, perché la filosofia conosce le cose sulla base della loro interna necessità, sulla base della necessità dello sviluppo a partire da loro stesse. È questo il carattere della scienza in genere. Proprio la filosofia dunque deve presentare l'interiore necessità dell'oggetto ed è perciò scienza. Nel caso dell'arte tuttavia non potremmo sempre pretendere in modo assolutamente conseguente la trattazione scientifica, perché l'arte, essendo un campo elevato in ragione del materiale e della forma della sua presentazione, ha molti presupposti. L'arte utilizza il contenuto dell'intera natura, la quale è

già oggetto di altre scienze, dunque qualcosa di già precedentemente fatto oggetto di trattazione. Questi presupposti debbono dunque essere assunti come già trattati scientificamente.

(b) l'arte è degna di considerazione scientifica] Per ciò che concerne, inoltre, la dignità dell'arte in rapporto alla trattazione scientifica, essa può venire considerata come un gioco effimero, come ornamento esteriore degli affari della vita e come qualcosa che serve per mettere in risalto altri oggetti. Considerata così, l'arte non è qualcosa di libero, di indipendente. Ciò che noi 7 possiamo fare oggetto di considerazione è dunque soltanto l'arte libera. Essa è suscettibile di servire ad altri scopi, può essere un mero accompagnamento marginale, ma questo l'arte lo ha in comune anche con il pensiero, il quale da un lato si appaga di se stesso, dall'altro però può altrettanto bene essere usato come mezzo per cose prive di pensiero, al servizio del casuale e dell'effimero. Noi distinguiamo, nella considerazione del pensiero, il pensiero nella sua autonomia e così pure l'arte nella sua autonomia.

[Il supremo contenuto dell'arte è: portare a coscienza i supremi interessi dello spirito] L'arte, per poter esprimere il pensiero, ha in comune con la religione e la filosofia la suprema determinazione, è, come queste due, un modo di esprimere e di portare a coscienza il divino, le supreme richieste dello spirito. Nell'arte i popoli hanno posto le loro più alte rappresentazioni, e l'arte è spesso l'unica chiave per poter conoscere la religione di un popolo.

[È il termine medio tra il pensiero puro e l'immediatezza] L'arte è il termine medio tra il pensiero puro, il mondo sovrasensibile, e l'immediatezza, la sensazione presente, la quale regione sensibile viene posta dal pensiero in quanto tale come un al di là.

[L'arte presenta il pensiero stesso in modo immediato] L'arte riconcilia entrambi gli estremi, è il termine medio che connette il concetto e la natura. Questa determinazione l'arte da un lato l'ha in comune con la religione e la filosofia; essa ha però il modo a lei peculiare nel fatto che presenta anche le cose più alte in maniera sensibile e perciò porta più vicino alla natura senziente.

[Dunque l'arte, anche se appartiene alla fantasia, ha i suoi confini stabiliti] A questa determinazione universale dell'arte si può

riallacciare l'osservazione che, quando abbiamo detto che l'arte ha la sua sorgente nella libera fantasia e perciò è qualcosa di non limitato, da ciò segue che la fantasia non può disperdersi in selvaggio arbitrio, ma nel⁸ la sua determinazione veritiera deve portare a coscienza i supremi bisogni dello spirito, e che essa ha in ciò la sua stabile determinazione. Anche alle sue forme, perciò, non è lecito essere una molteplicità casuale, perché la loro forma è determinata nel loro contenuto. Il contenuto degno richiede una forma adeguata. Inoltre noi dobbiamo osservare che, se abbiamo detto che l'arte è un modo per lo spirito di portare a coscienza i suoi interessi, l'arte, però, non è il modo più alto di esprimere la verità. [L'arte non è perciò il modo più alto di esprimere la verità] Di questo traviamiento, consistente nel prendere l'arte come il modo assoluto, dovremo ancora parlare più avanti; l'arte è limitata anche in base al suo contenuto, ha un materiale sensibile, e perciò solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto dell'arte. Infatti c'è un'esistenza più profonda dell'idea, che il sensibile non è più in condizione di esprimere, e questo è il contenuto della nostra religione, della nostra cultura. Qui l'arte prende una configurazione diversa rispetto ai gradi precedenti. E questa idea più profonda, quella cristiana nel suo grado più elevato, non è suscettibile di essere rappresentata sensibilmente dall'arte perché essa non è connessa al sensibile e non ne è sufficientemente amica. Il nostro mondo, la nostra religione e la nostra formazione razionale sono di un grado oltre l'arte come grado supremo per esprimere l'assoluto.

L'opera d'arte non può soddisfare dunque il nostro ultimo, assoluto bisogno, non adoriamo più alcuna opera d'arte, e il nostro rapporto con l'opera d'arte è di tipo più meditativo.

[Perciò noi riflettiamo sull'arte e sorge l'interesse per una trattazione scientifica] Proprio perciò noi abbiamo anche bisogno di riflettere sull'opera d'arte. Noi ci troviamo di contro a essa più liberi di quanto accadesse in passato, quando l'opera d'arte era la suprema espressione dell'idea. L'opera d'arte va incontro al nostro giudizio; noi sottoponiamo il suo contenuto e l'adeguatezza della presentazione al nostro esame scrutatore. Sotto questo rispetto la scienza dell'arte è divenuta un bisogno più che nel tempo antico.

Noi rispettiamo e apprezziamo l'arte, ma non la vediamo come qualcosa di ultimo, anzi meditiamo su di essa.

Questo pensare non può avere l'intento di richiamare l'arte alla ribalta, ma solo quello di conoscere i suoi prodotti. Qui ci accontentiamo di queste osservazioni, le quali riguardavano il lato per cui l'arte ha a che fare con l'apparenza, può essere oggetto della scienza, ma tuttavia non è l'espressione più elevata dell'assoluto.

[Come scienza filosofica l'estetica è un membro dell'intero; qui però la dobbiamo prendere solo immediatamente, non come risultato dedotto] Adesso dobbiamo avvicinarci all'osservazione del nostro oggetto vero e proprio. La filosofia dell'arte costituisce un membro necessario nel circolo dell'intera filosofia. Se la filosofia dell'arte viene riguardata a questo modo, essa viene concepita in questo intero, ma solo nella presentazione dell'intero essa può venire concepita in tal modo. Se questo accade, essa viene dimostrata, perché dimostrare vuol dire soltanto mostrare la necessità. Ma il nostro intento non può essere quello di condurre questa dimostrazione, di costruire la nascita nel concetto, perché ciò appartiene a una parte precedente della filosofia. In questa trattazione, nella quale noi prendiamo questa scienza al di fuori dell'intero, noi iniziamo immediatamente, non l'abbiamo come risultato, perché non consideriamo ciò che precede.

[Dapprima possediamo dunque solo una rappresentazione generale dell'arte] E appunto perciò iniziamo in modo immediato, e non possediamo per il momento nient'altro che la rappresentazione, che vi sono opere d'arte. Più precisamente noi possiamo cominciare da questa rappresentazione generale e richiamarci a ciò che troviamo in noi come rappresentazione. A essa bisogna ricondurre e in essa mostrare i punti di vista che si sono già adottati per questi lati.

[Più precisa analisi di questa rappresentazione, la quale consiste in questo, che] Allo stesso tempo vogliamo aggiungere qui, in breve, un'approfondita osservazione di questi lati, in modo da ottenere il vantaggio di rettificare la rappresentazione generale e di determinare così ulteriormente il modo in cui dobbiamo intenderla in base al contenuto e al materiale dell'arte.

[1) L'opera d'arte non è un prodotto naturale, ma è prodotta dall'uomo] Nella nostra rappresentazione troveremo tre aspetti: che l'arte non è un prodotto naturale, ma è qualcosa di fatto dall'uomo e, in secondo luogo, è prodotta per l'uomo e innanzi tutto è tratta dal sensibile per il senso.

[Punti di vista in questa rappresentazione] L'arte in tutta la sua estensione confina con il sensibile e il limite non si può tracciare. Il terzo aspetto è che l'opera d'arte ha in sé uno scopo particolare.

Questi tre lati sono ciò che afferra la riflessione esteriore.

(a) perciò si dovrebbero stabilire per questa produzione delle regole, in base alle quali chiunque potrebbe produrre opere d'arte] In relazione al primo lato, al fatto che l'opera d'arte è un prodotto umano, qualcuno ha detto che si dovrebbero porre regole per la produzione dell'opera d'arte. Può infatti sembrare che, nel caso di quel che l'uomo fa, il modo in cui la cosa viene portata a compimento possa essere conosciuto. E se si conoscesse questo procedimento, dipenderebbe solo dall'arbitrio procedere esattamente allo stesso modo, così che ognuno potrebbe produrre opere d'arte. Questo tipo di considerazione fu applicato all'arte in passato; e tutto questo venne chiamato critica dell'arte, considerazione di ciò che si presenta nell'opera d'arte e di come potrebbe e dovrebbe essere fatto, teoria delle belle scienze.

[Critica di questo punto di vista: solo qualcosa di puramente meccanico si lascia produrre in base a regole] L'intenzione era quella di dare regole per confezionare opere d'arte, precetti per la produzione. Questo proposito di fissare regole è ora abbandonato, in quanto si ammette che le opere d'arte non si possono realizzare per mezzo di regole, giacché solo qualcosa di esteriore, di meccanico può venir prodotto per mezzo di esse. Ciò che deve essere realizzato in questo modo si lascia interamente determinare dalla regola. Se io conosco questa regola, ho bisogno soltanto della mia attività formale, perché la regola abbraccia l'intera determinatezza concreta e la mia attività astratta formale deve soltanto realizzarla. Ma in un'opera dello spirito lo spirito non è semplicemente attività vuota sulla base di una determinatezza appresa, anzi lo spirito deve determinarsi a partire da se stesso, lavorare da sé. L'opera d'arte non

essendo nulla di meccanico non deve dunque essere ricondotta sotto una regola. Si sono tuttavia anche stabilite regole che non si ricollegano semplicemente al lato meccanico, come l'Ars poetica di Orazio.

[I punti di vista generali che non riguardano puramente l'aspetto meccanico non si lasciano applicare in modo soddisfacente al caso concreto di ogni opera d'arte] Come si debba fare una rima, questo lo può imparare ed eseguire chiunque, perché è semplicemente meccanico. Ma i precetti andavano oltre, contenevano come accade nelle epistole di Orazio anche una generalità indeterminata come: il tema di una poesia deve essere qualcosa di interessante. Si tratta di punti di vista che certo sono da tenere in considerazione. Ma altro è l'indicazione che proviene da queste vedute e altro l'indicazione che realmente è bastevole a produrre l'opera, perché simili generalità non contengono affatto il singolare, che è ciò che si conviene all'esecuzione. Una ricetta di farmacista determina tutto con precisione, e può essere seguita. Invece un precetto assolutamente generale non basta per l'esecuzione, e perciò è sbagliato presentare queste regole come qualcosa in base alla quale chiunque potrebbe produrre un'opera d'arte.

(b) si è dunque passati a credere il contrario, che la produzione appartenga puramente a una specifica inclinazione, la quale non deve attenersi a nulla di oggettivo] Si è dunque abbandonata questa opinione, ma si è caduti in quella opposta, si è vista l'opera d'arte non più come prodotto di un'attività generale, formale, astratta, meccanica, ma come prodotto di uno spirito con doti del tutto peculiari; e ciò nel senso che un individuo siffatto avrebbe bisogno soltanto di lasciar agire la sua particolarità specifica, guardandosi bene dall'attenersi-a-qualcosa-di-universale-e-di-essente-in- e per sé, perché ciò corromperebbe la sua opera. Si è dunque vista l'opera d'arte, per questo lato, come l'opera di un particolare talento o genio. Ciò per un verso è giusto; il talento c'entra, e il talento è una disposizione specifica dello spirito e dunque un modo limitato dell'esser dotati, il genio è più universale. Vedremo più avanti, poi, in che misura talento e genio siano insieme anche essenzialmente qualcosa di naturale.

[Il produrre cadrebbe così puramente nella condizione soggettiva dell'ispirazione] Qui vogliamo solo notare che è stata ritenuta nociva alla produzione ogni coscienza del fare, al punto che si è considerato il produrre come una condizione alla quale si è dato il nome di ispirazione.

Il genio sarebbe posto in tale condizione per arbitrio proprio oppure perché stimolato da qualche oggetto. C'è stato in Germania un periodo nel quale questa opinione era diffusa: si trattò del cosiddetto 'periodo geniale', frutto della prima produzione di Goethe e Schiller. Questi poeti nelle loro opere sono ripartiti dall'inizio, trascurando tutte le regole che fino ad allora erano state escogitate.

Nei loro primi lavori essi hanno agito contro quelle regole in modo del tutto intenzionale.

[Critica di questo secondo punto di vista: il produrre, in quanto naturale, ha bisogno, certo, anche del talento e del genio, ma pure dell'educazione intellettuale e dell'esercizio tecnico] Non vogliamo impelagarci nei confusi concetti dell'ispirazione. È già stato osservato, in relazione al punto di vista del genio, che genio e talento hanno in sé un momento naturale. Ma si deve d'altronde sapere che un tale genio ha bisogno di educazione intellettuale e di esercizio nel suo produrre. Infatti l'opera d'arte ha un lato puramente tecnico, che deve essere esercitato, e questo accade anche nel caso del poeta. La metrica, la rima ne fanno parte. L'ispirazione non aiuta ad acquisire questa abilità, e l'abilità è necessaria, affinché l'artista sia padrone di questo lato e non venga ostacolato dalla resistenza del materiale.

[Inoltre è necessario il più approfondito studio del mondo interno ed esterno] Inoltre l'artista deve conoscere le profondità dello spirito e dell'animo, e tanto più lo deve quanto più egli si colloca in alto. Una tale conoscenza non la si possiede immediatamente, la si acquista soltanto attraverso lo studio del mondo interno ed esterno. È attraverso questo studio che l'artista ottiene la materia per la sua rappresentazione. Può poi accadere che un'arte richieda maggior studio di un'altra. Per esempio la musica ha a che fare con i sentimenti interni del tutto indeterminati, ha a che fare con la pura sonorità dell'animo, priva di contenuto e di

pensiero, e dunque non le è affatto necessario il possesso da parte della coscienza di una materia spirituale; ragione per cui (il talento musicale) si manifesta per lo più già precocemente, quando testa e animo sono ancora vuoti, spirito e vita non hanno ancora potuto acquistare esperienza. Perciò ci possono essere dei virtuosi poveri di carattere e di mente. Nella poesia le cose vanno diversamente, giacché qui è in gioco una presentazione ricca di pensiero dello spirito umano e delle potenze che lo muovono. Ed è per questo che le prime produzioni di Schiller e di Goethe sono spesso rozze e barbariche, fredde e piattamente prosaiche, il che contrasta con la rappresentazione usuale, la quale ritiene che l'ispirazione sia connessa con il fuoco giovanile. Solo attraverso l'educazione intellettuale quegli uomini hanno prodotto le loro opere più belle e profonde. Omero ha creato i suoi canti immortali solo da vecchio. Lo spirito specificamente dotato deve dunque educarsi attraverso approfondito studio.

[c) il prodotto dell'arte, in quanto opera dell'uomo, sarebbe inferiore al prodotto naturale] La terza osservazione potrebbe essere che il prodotto dell'arte viene confrontato con il prodotto naturale e viene considerato, in quanto opera dell'uomo, inferiore a quello naturale. Certamente l'opera d'arte non ha in sé alcun sentimento, non è interamente animata, ma è solo una superficie, mentre invece l'opera della natura è qualcosa di vivente in se stesso. Così nasce l'abituale riflessione che i prodotti naturali debbano essere considerati superiori a quelli umani, in quanto noi attribuiamo i primi a dio, i secondi semplicemente all'uomo.

[Critica di questo punto di vista] Per ciò che concerne questa opposizione e questa collocazione dell'opera, occorre dire che, certo, l'opera d'arte non è, in quanto cosa, nulla di animato, e, nella misura in cui non è qualcosa di esteriormente vivente, è indubbio che il vivente stia più in alto del morto. Ma l'opera d'arte non è opera d'arte per questo suo lato dell'esser-cosa, anzi essa è un'opera d'arte solo in quanto è qualcosa di spirituale, qualcosa che ha ricevuto il battesimo dello spirito, e presenta qualcosa di spirituale; ossia qualcosa che è stato formato in accordo con lo spirito. Il prodotto artistico dunque viene prodotto dallo spirito ed è per lo

spirito, e ha già il vantaggio che mentre il prodotto naturale, quando è vivente, è transeunte, l'opera d'arte è qualcosa che rimane, che dura. Sinanche la durata è un interesse superiore. Gli avvenimenti, (non appena accaduti), già sono passati: l'opera d'arte conferisce loro durata.

[Il prodotto artistico come prodotto dello spirito sta al di sopra della natura che non è cosciente di sé] In genere lo spirito sta più in alto della natura, e dio riceve maggior onore da ciò che produce lo spirito che dal prodotto naturale.

Quando si contrappongono l'umano e il divino, per un verso si dà spazio al fraintendimento secondo il quale ciò che fa l'uomo non sarebbe nulla di divino, che dio non agisca nell'uomo come nella natura. Nello spirito però il divino ha la forma di essere divenuto qualcosa di cosciente e di prodotto dalla coscienza. Per questo lato il divino passa attraverso il tramite della coscienza. Anche nella natura il divino è passato attraverso un tramite, il tramite dell'esteriorità, il quale tramite, in quanto sensibile, è già di gran lunga inferiore alla coscienza. Nell'opera d'arte dunque il divino viene prodotto attraverso un tramite ben più elevato. L'esistenza esterna nella natura è un modo di presentazione assai meno adatto al divino.

Questo equivoco che l'opera d'arte sia soltanto un'opera umana, deve dunque essere dissipato mediante una determinazione più esatta. Dio agisce nell'uomo in modo assai più veritiero di quanto non avvenga sul terreno della semplice naturalità.

[d) perché, in genere, l'uomo produce opere d'arte?] La quarta determinazione riguarda poi ciò che in generale è veramente essenziale. Si domanda specialmente: perché l'uomo produce un'opera d'arte? Potrebbe venirci in mente che tali produzioni siano un gioco casuale. Più avanti parleremo in un senso più concreto del bisogno dell'arte. Essa è connessa a una determinata visione e religione universale. La domanda è dunque più concreta della risposta che qui è possibile darle.

[Il bisogno del prodotto artistico si origina dal fatto che l'uomo è un essere pensante e cosciente, ossia vuole essere, anche oggettivamente, quel che è in-sé] Ciò che qui possiamo dire è questo: che l'aspetto universale del bisogno dell'arte non è altro che

quello legato al fatto che l'uomo è pensante e cosciente. In quanto è coscienza, l'uomo deve porre davanti a sé, rendere oggetto per sé ciò che egli è e ciò che in genere è. Le cose naturali sono soltanto, sono solo semplicemente, solo una volta e basta. Invece l'uomo come coscienza si raddoppia, è una prima volta, e poi è per sé, spinge ciò che egli è davanti a sé, si contempla, si rappresenta, è coscienza di sé; ed egli porta dinanzi a sé ciò che egli è. Il bisogno universale dell'arte va dunque cercato nel pensiero dell'uomo, giacché l'opera d'arte è per l'uomo un modo di porre dinanzi a sé quel che egli è. Egli fa ciò anche nella scienza ecc., ma lo fa ugualmente nell'arte.

[Inoltre dal fatto che come pensante mira a mediare l'immediatezza] Se poi in secondo luogo noi consideriamo l'uomo anche come coscienza in rapporto con un mondo esterno, egli ha anche questo ulteriore bisogno, di modificare l'esteriorità trovata e se stesso in quanto ente naturale, di imprimere in essi il suo sigillo. L'uomo fa questo per poter riconoscere se stesso nella figura delle cose. Questa tendenza è già presente nel primo impulso del fanciullo: egli vuole vedere qualcosa che sia stato posto da lui, lancia pietre nell'acqua, perché i cerchi che così si formano sono opera sua, e in essi egli intuisce qualcosa di proprio. Tale tendenza procede attraverso 16 molteplici configurazioni, fino a quel modo della produzione di se stessi che è un'opera d'arte. L'uomo procede così non soltanto con le cose esterne, ma anche in-sé; l'essere umano non si lascia così come egli è in-sé, si adorna: il selvaggio si incide labbra e orecchie, si tatua. Tutte queste stranezze hanno questo motivo di fondo: non lasciare se stessi così come si è per natura. Presso i popoli evoluti questo diventa educazione spirituale, attraverso la quale l'essere umano produce se stesso. Il bisogno universale è dunque qualcosa di razionale, il fatto che l'uomo come coscienza si esprime, si raddoppia, porta sé a intuizione per sé e per altri. L'opera d'arte è dunque qualcosa di fatto dall'uomo affinché la coscienza divenga oggetto a se stessa. E questa è la grande necessità della razionalità dell'uomo.

E, riguardo a questa determinazione, basti questo.

[2) L'opera d'arte è prodotta per l'uomo e più precisamente per il senso dell'uomo] La seconda determinazione che troviamo

nell'opera d'arte è che essa è fatta per l'uomo, o meglio per il suo senso, e che perciò deve avere materia sensibile.

[Precedenti punti di vista: a) a) l'opera d'arte sarebbe prodotta per suscitare sentimenti gradevoli, vale a dire appropriati alla natura del sentimento in genere] Questa riflessione ha innanzi tutto dato occasione a ritenere che l'arte sia destinata a suscitare sentimenti gradevoli, vale a dire sentimenti appropriati alla natura del sentimento. A questo riguardo si è trasformata la ricerca intorno all'arte in una ricerca intorno al sentimento e ci si è chiesti quali sentimenti debbano essere destati, per esempio la paura, la compassione. Ma non si tratta forse di sentimenti sgradevoli? Come potrebbe la contemplazione di una disgrazia procurare soddisfazione? Questa maniera di considerare le opere d'arte risale principalmente ai tempi di Mendelssohn, e nei suoi scritti si possono trovare molte osservazioni di questo tenore.

Anche il nome estetica appartiene a questo modo di considerare.

Questo nome è dunque in realtà inappropriato, ma il nome è indifferente. È stato impiegato anche il nome callistica, ma qui si ha a che fare non con il bello in genere, bensì con il bello d'arte.

[Critica di questo punto di vista: la forma del sentimento come l'astratta forma dell'indeterminatezza non può essere il fine e il criterio dell'arte] La ricerca di quali sentimenti debbano essere suscitati non conduce lontano. Il sentimento è l'oscura, indeterminata regione dello spirito o la forma di tale regione. Quel che viene sentito è oscuro, avviluppato, soggettivo. La differenza nel sentimento è dunque del tutto astratta, non è una differenza della Cosa: per esempio paura, spavento e angoscia ne sono incremento e modificazione solo quantitativi. Nella paura si tratta di un essere al quale si avvicina qualcosa che minaccia di distruggerlo. Si tratta di qualcosa per cui c'è interesse, alla quale avviene qualcosa di negativo. Entrambe le cose assieme, l'essere e l'approssimarsi del negativo, costituiscono il sentimento della paura. Tale rapporto è però del tutto astratto e indeterminato; il contenuto del sentimento come sentimento è del tutto astratto. Tutti questi sentimenti possono aversi in presenza della materia più diversa, e queste forme sono dunque una cosa del tutto astratta. Sentimenti diversi come l'ira e la

compassione si distinguono bensì anche in base al contenuto, ma la differenza rimane ferma all'astratto. Sentimento religioso ce l'ha il negro come il cristiano, che si sente elevato dal supremo contenuto. Il contenuto della religione è dunque ancora del tutto indeterminato. Quando dunque in relazione all'arte ci si lascia invischiare da questi sentimenti, si ha a che fare con una generalità priva di contenuto. Il contenuto vero e proprio dell'opera d'arte rimane al di fuori di questa considerazione oppure non è quel che dovrebbe essere.

[L'opera d'arte, proprio perché è un oggettivo in-e-per-sé-essente, richiede il superamento della particolarità soggettiva, il terreno della quale è il sentimento] La cosa principale: il sentimento è soggettivo, l'opera d'arte però deve avere (come contenuto) qualcosa di universale, oggettivo. Intuendolo, io mi devo approfondire in esso, dimenticarmi in lui, mentre nel sentimento è contenuta sempre soltanto la mia particolarità.

E proprio perciò gli uomini provano così volentieri sentimenti. L'opera d'arte, la considerazione religiosa debbono far dimenticare la particolarità. Quando si considera col sentimento non si considera la Cosa stessa, ma anzi in ciò è contenuto il soggetto nella sua particolarità, e perciò in questa considerazione c'è qualcosa di noioso per via dell'attenzione che viene portata alla propria meschina particolarità; un'intuizione di questo tipo ha qualcosa di nauseante.

[più precisamente, l'opera d'arte dovrebbe suscitare il sentimento del bello] La seconda considerazione che si può qui aggiungere è che l'opera d'arte è per il senso, deve suscitare sentimenti, ma questo lo ha in comune con molte altre cose. E chi ha voluto determinare tutto ciò più dappresso, ha detto che l'opera d'arte deve suscitare il sentimento del bello. Si parlò dunque, da un lato, del sentimento come del senso per il bello. Questo senso dovrebbe possederlo l'essere umano in genere, ma non come un istinto, non come qualcosa di determinato stabilmente dalla natura (come per esempio l'occhio); la cosa era anzi intesa in questo modo, che tale senso doveva essere educato, e che tale educazione era il gusto.

[Questo sentimento della bellezza, in quanto non dato dalla natura, dovrebbe essere raggiunto attraverso l'educazione, e questa

sarebbe il gusto] Si chiama gusto, dunque, il sentire il bello, un recepire che rimane sentimento e attraverso l'educazione si mette in grado di trovare immediatamente il bello dove e come che sia.

[Critica di questo punto di vista: il gusto, in quanto recepire immediato del bello, prodotto dall'educazione, si ferma solo alla superficie, in luogo di andare in profondità] La teoria delle belle arti e scienze aveva lo scopo di educare il gusto, e ci fu un tempo nel quale questa educazione fu particolarmente incoraggiata. Gusto è dunque un modo, proprio del senso, di percepire il bello, di rapportarsi a esso sensibilmente. Adesso è meno frequente sentir parlare di gusto, perché il gusto non può penetrare in profondità in quanto recepisce e giudica immediatamente, il 19 che non consente di entrare profondamente in relazione con la Cosa. La Cosa coinvolge la ragione nella sua profondità; il senso è attratto solo dall'aspetto superficiale dell'opera d'arte e da riflessioni del tutto astratte. Perciò il gusto si tiene a singolarità, (stabilisce) che queste hanno corrispondenza con il sentimento, ed è preso da timore dinanzi alla profondità suscitata dall'impressione di una totalità; infatti un senso siffatto si dirige soltanto alle esteriorità, che per la Cosa sono solo aspetti marginali. Quando i poeti esprimono grandi caratteri e grandi passioni, il gusto non è più a suo agio, il suo commercio al minuto non trova più terreno e interesse alcuno.

Quando entra in scena il genio, il gusto si ritira. (b) l'opera d'arte deve essere giudicata non superficialmente, in base al sentimento, ma in base ai suoi aspetti determinati; l'atteggiamento del conoscitore] Si è dunque rinunciato a questo proposito di educare il gusto, e si è andati oltre, esigendo un giudizio educato sulla Cosa e sui suoi aspetti, e così si è passati allo stadio successivo, a quello del conoscitore; l'uomo di gusto è stato rimpiazzato dal conoscitore. Ma anche l'atteggiamento del conoscitore può tenersi a mere esteriorità, all'aspetto tecnico, a quello storico, senza avere sentore alcuno della natura profonda dell'opera d'arte. Il conoscitore può perfino considerare l'aspetto storico che gli è caro più importante di quella profondità. Tuttavia il conoscitore si occupa, sulla base di una conoscenza determinata, di tutti i lati dell'opera d'arte, porta con sé la riflessione su di un'opera d'arte, laddove il gusto giunge solo a

una riflessione del tutto esteriore. L'opera d'arte possiede necessariamente i lati dei quali si occupa il conoscitore: possiede un lato storico, un lato del materiale e una quantità di condizioni del suo sorgere. È legata a un certo grado di istruzione tecnica; e anche l'individualità dell'artista è un lato che si mostra. L'atteggiamento del conoscitore prende a proprio oggetto questi lati determinati: la tecnica, l'occasione storica e una quantità di circostanze esteriori. Tutti questi lati sono essenziali per la conoscenza fondata di un'opera d'arte e per il godimento di essa. L'atteggiamento del conoscitore dunque dà molto: è un momento necessario, anche se non è quello supremo.

Questi sono i tipi di considerazione che si connettono con il fatto che l'opera d'arte ha un lato sensibile.

Le relazioni del sensibile, così come esso si presenta nell'arte: a) in rapporto all'opera d'arte in quanto oggettiva] In terzo luogo noi vogliamo osservare più dappresso la relazione essenziale del sensibile da un lato con l'opera d'arte oggettiva, dall'altro soggettivamente con l'artista, con il genio. Il sensibile è dunque un lato essenziale. Tuttavia noi non siamo ancora in grado di parlare del sensibile così come esso si determina a partire dal concetto dell'opera d'arte, perché siamo invece ancora sul terreno della riflessione esterna.

[L'opera d'arte è per l'intuizione sensibile, ma essenzialmente è per lo spirito] Per quel che riguarda la relazione del sensibile con l'opera d'arte in quanto tale, la prima cosa che bisogna osservare è che l'opera d'arte, come la natura esterna o la nostra natura interna, è per l'intuizione o rappresentazione sensibile esterna o interna. Infatti anche il discorso è per la rappresentazione sensibile. Questo sensibile, però, è essenzialmente per lo spirito; lo spirito deve trovare soddisfazione attraverso questo materiale sensibile.

[Non può perciò essere un essere vivente naturale] Questa determinazione chiarisce perché l'opera d'arte non può essere un prodotto naturale, qualcosa di naturalmente vivente. Non potrebbe esserlo, anche se il prodotto naturale fosse qualcosa di più alto; il prodotto artistico non ha affatto lo scopo di essere naturalmente

vivente, perché il sensibile dell'opera d'arte è solo per lo spirito e deve essere solo per lo spirito.

[Il sensibile in quanto tale è per l'uomo in duplice guisa: come intuizione sensibile in quanto tale] Se osserviamo meglio il sensibile, così come esso è per l'uomo, vi sono due lati del rapporto: il sensibile viene intuito; per questo lato esso non è per lo spirito, ma per il senso. Lasciamo dunque da parte questo lato della mera intuizione. Più precisamente il sensibile dell'opera d'arte è per l'interno dell'uomo, per qualcosa, che possiamo chiamare anche spirito.

[Per il desiderio] Quel che è sensibile è per il desiderio. Noi usiamo le cose esteriori, le distruggiamo, ci comportiamo negativamente nei loro confronti. In questo rapporto con il desiderio noi ci comportiamo come singoli verso cose singole, non come pensanti, non in base a una determinazione universale. Il singolo si contrappone al singolo e mantiene se stesso in questa singolarità solo mediante il sacrificio dell'altro. Il desiderio quindi distrugge gli oggetti, e in ciò è presente solo un interesse singolo.

[Il desiderio ha a che fare con un singolo, ma concretamente naturale, e ciò in quanto lo distrugge] In questa relazione le cose alle quali il singolo si rapporta sono esse stesse singole, concrete. Il desiderio non si accontenterebbe di qualcosa di meramente superficiale, di finto. Come singolo concreto ente di natura il desiderio si rapporta a qualcosa che è anch'esso naturalmente concreto. Il desiderio vuole qualcosa di concretamente materiale. Nell'arte però l'uomo non agisce sulla base del desiderio, e dunque non si rapporta a qualcosa di naturalmente concreto. Se qualcuno dicesse che i prodotti naturali sono superiori all'arte, perché sono organicamente viventi, bisognerebbe affermare invece che le opere d'arte, in quanto servono allo spirito e lo soddisfano, non appartengono affatto a questo terreno. Le opere d'arte non devono affatto essere prodotti naturali. È il desiderio a considerare superiori i prodotti naturali, perché non si può servire di quelli dell'arte. L'interesse artistico è privo di desiderio e perciò non si rapporta a quel che è sensibilmente concreto. D'altro canto le opere d'arte sono

anche per l'intelligenza, per la considerazione spirituale, non per quella meramente sensibile.

[La considerazione teoretica invece ha di mira l'aspetto astrattamente universale del singolo, del naturale] La considerazione teoretica delle cose sensibili ha bisogno di ottenere conoscenze su di esse, di conoscere la loro essenza, il loro interno. La considerazione teoretica si dirige dunque all'aspetto universale delle cose sensibili, non alla loro singolarità, non alla loro esistenza immediata. Perciò l'interesse teoretico lascia libere le cose e si rapporta esso stesso in modo libero nei loro confronti.

[Al contrario del desiderio, l'intelligenza lascia l'oggettualità libera per sé] Il desiderio è vincolato e distruttivo, appartiene al singolo come tale, laddove l'intelligenza appartiene al singolo in quanto esso è, al contempo, universale. L'interesse artistico sfiora per un lato l'interesse dell'intelligenza: anch'esso lascia liberi gli oggetti, è una considerazione libera nel senso che lascia esistere le cose di contro a sé.

[La medesima cosa fa l'arte; con la differenza, che l'arte apprende il singolo come singolo] Ma l'interesse dell'intelligenza consiste nell'abbracciare l'essenza, l'universale della cosa, il concetto dell'oggetto. Questo interesse l'arte non lo possiede, e perciò si differenzia dalla scienza. La scienza ha per scopo il pensiero, l'astratto universale, ha per oggetto qualcosa di diverso da ciò che le è dato immediatamente nelle cose: essa va dunque al di là dell'immediato. L'arte questo non lo fa, non va al di là del sensibile, che le è assegnato, anzi ha per oggetto il sensibile, così come esso è immediatamente. Per un verso quindi è il sensibile l'oggetto della considerazione artistica, ma in modo tale che la considerazione lo lascia libero, che esso non viene distrutto, come lo distrugge il desiderio; il sensibile è dunque per lo spirito ma non nel senso che per l'arte sia oggetto il pensiero di questo sensibile, la sua essenza, il suo interno.

[L'arte dunque ha in sé il sensibile non come vivente concreto, ma solo come apparenza del sensibile, come superficie sensibile. Così l'arte sta nel mezzo tra il sensibile come tale e il puro pensiero] Ci resta ancora da dire che l'oggetto dell'arte è la superficie

sensibile, l'apparire del sensibile come tale, mentre l'esterno, empirico dispiegarsi della materialità concreta è per il desiderio. D'altra parte però lo spirito non cerca il pensiero, l'universale, l'organizzazione del sensibile, ma cerca il singolo sensibile, astrae dall'impalcatura materiale. Lo spirito vuole solo la superficie del sensibile. Di conseguenza il sensibile nell'arte è elevato ad apparenza, e l'arte sta nel mezzo tra il sensibile come tale e il puro pensiero; il sensibile in lei non è l'immediato, in sé autonomo di ciò che è materiale, come pietra, pianta, vita organica, ma il sensibile sta per qualcosa di ideale (Ideell), anche se non l'astratto ideale (Ideell) del pensiero.

[Poiché il sensibile nell'arte è qualcosa di ideale (Ideell), esso è anche soltanto per i sensi dell'idealità: vista e udito] È la pura apparenza sensibile o più precisamente la figura. Questa figura si collega da un lato esteriormente alla vista, dall'altro all'udito; è il mero aspetto e risuonare delle cose. Questi sono i modi in cui il sensibile si presenta nell'arte. L'arte ha dunque a che fare con il regno d'ombre del bello. Queste ombre sensibili sono le opere d'arte. Qui risiede più determinatamente la necessità in base alla quale il sensibile è scopo dell'arte. Perciò il sensibile può entrare nell'arte solo sulla base dei due sensi ideali; l'olfatto, il gusto, il tatto hanno a che fare con le cose sensibili materiali. Il tatto con il caldo e il freddo ecc., l'olfatto con il volatilizzarsi materiale, il gusto con il disciogliersi materiale. Questi sensi non hanno dunque nulla a che fare con l'arte. Il loro gradevole non appartiene al bello, ma si collega alla tessitura materiale delle cose, alla sensibilità immediata, non al modo nel quale il sensibile è per lo spirito. L'arte dunque ha per materiale un sensibile spiritualizzato ovvero uno spirituale sensibilizzato. Il sensibile entra nell'arte come ideale (Ideell), come astrattamente sensibile.

[in rapporto all'attività soggettiva dell'artista. L'attività dell'artista deve essere unità dello spirituale e del sensibile] L'altro lato che dovevamo prendere qui in considerazione era l'aspetto soggettivo dell'attività produttiva, ovvero cosa si debba stabilire a partire da qui per l'attività dell'artista. Il modo della sua produzione deve essere conformato così come lo richiede la determinazione dell'opera

d'arte; deve trattarsi di un'attività spirituale, la quale però contiene in sé insieme il momento della sensibilità, dell'immediatezza. L'attività dunque non è meccanica, non è scientifica, non ha a che fare con pensieri puri o astratti, anzi il produrre spirituale e sensibile deve essere concepito in forme. Sarebbe fare cattiva poesia trasportare in immagini un pensiero prosaico già precedentemente concepito, come appiccicare ornamenti e orpelli alla riflessione astratta; la produttività è piuttosto l'inseparatezza dello spirituale e del sensibile.

[Questa unità è nella fantasia] Questo produrre noi lo chiamiamo il produrre della fantasia. Questa è lo spirito, il razionale, lo spirituale che si esteriorizza, la quale esteriorizzazione si porta a coscienza nell'elemento sensibile quel che contiene. L'attività possiede dunque contenuto spirituale, un contenuto che essa presenta sensibilmente. Il contenuto spirituale viene configurato sensibilmente dalla fantasia. Questo modo di produrre può essere paragonato al comportamento di un uomo esperto, che sa perfettamente quel che accade nelle circostanze della vita, ma non è in grado di afferrare questo contenuto in regole generali, anzi si rappresenta sempre casi singoli, che gli occorrono; un uomo simile non possiede dunque l'abilità di fissare riflessioni generali, e al contrario è capace di spiegarsi sempre solo in maniera concreta. Così nel ricordo può darsi che lo spirito si renda cosciente di ciò che ha in sé attraverso singoli esempi. Il medesimo può accadere quando si tratta di trovare un contenuto che non può essere esplicitato dallo spirito altrimenti che in immagine.

[Il suo contenuto è lo spirituale universale, la forma della sua presentazione è il singolare sensibile] Questo è il modo della fantasia produttiva. Nel suo contenuto può entrare ogni cosa, ma il modo di portarla a coscienza è la presentazione sensibile determinata. Da ciò segue subito che il talento artistico è essenzialmente naturale. Si può parlare anche di un talento scientifico, ma le scienze presuppongono soltanto l'universale dote del pensare, e perciò si può affermare che non esiste alcun talento scientifico.

[Quindi la fantasia in uno dei suoi momenti è dono della natura, è talento naturale] Invece nella produzione di un'opera d'arte c'è un momento che è un produrre del sensibile o del naturale: c'è in essa un momento della naturalità immediata, mentre il pensiero libero astrae da ogni naturalità, non si comporta in modo naturale. La fantasia produttiva al contrario, giacché ha un lato naturale, contiene la naturalità; e il talento della fantasia è perciò dono naturale o talento in genere, un modo del produrre istintivo - certo non solamente istintivo: il naturale è in lei solo un momento. La spiritualità è in unità con la naturalità. In ciò consiste la peculiarità del talento artistico. Certo, qualsiasi uomo può arrivare fino a un certo punto, ma il talento artistico contiene in sé un momento specifico, e oltre un certo stadio nessuno può spingersi senza il più elevato talento. Per esempio: quando era a Jena, Friedrich von Schlegel ha voluto tentare anche di scrivere versi. Gli è riuscito; ma sarebbe riuscito a chiunque, perché chiunque può far versi, o produrre cose di altro genere, in una maniera determinata, già nota. Per innalzarsi a gradi più elevati, però, ci vuole talento naturale. Essendo in parte naturale, il talento artistico si mostra anche precocemente, e subito vuole dar forma, lavorare, esprimersi, ha l'inquietudine del volersi esplicitare.

Questa inquietudine si esprime nel precoce formare e figurare: per uno scultore tutto si muta subito in figure, per un poeta tutto si muta subito in versi. La facilità nell'aspetto tecnico, in specie, è un segno precoce di una disposizione particolare. Tutto diventa figura, poema, melodia. Un individuo che possiede questa dote viene a capo dell'aspetto tecnico nel modo più facile, in quanto si tratta dell'aspetto naturale. Questi sono i due lati in rapporto al fatto che l'opera d'arte è per il senso spirituale, che possiede un lato naturale.

(a) in rapporto all'arte in genere] Abbiamo detto inoltre che anche il contenuto dell'opera d'arte per un lato fondamentale della sua configurazione sembra esser preso dal sensibile, da qualcosa di immediatamente dato - dalla natura o dal mondo umano. Se si resta fermi a questo punto, che il contenuto è preso dal sensibile in genere, se si tien ferma questa astrattezza, si è vicini alla rappresentazione secondo la quale l'opera d'arte deve essere

un'imitazione della natura. Questa potrebbe perciò sembrare l'unica determinazione dell'opera d'arte. Si deve riconoscere che l'arte prende le sue configurazioni dalla natura, e il motivo lo vedremo più tardi. Il contenuto è in se stesso cosiffatto che esso presenta lo spirituale in figura del naturale. Ma se si dice astrattamente: l'opera d'arte è un'imitazione della natura, può accadere che tale attività e abilità si limiti a questa imitazione, copi pedissequamente dalla natura un determinato contenuto, il che nei soggetti di storia naturale (o) nei ritratti costituisce la cosa principale. Lì c'è qualcosa di dato, sebbene già nei ritratti la mera imitazione non sia più sufficiente.

[L'arte non è astrattamente solo imitazione del naturale] L'opera d'arte può dunque limitarsi all'imitazione della natura, ma questa non è la sua determinazione essenziale, perché l'uomo ha nell'opera d'arte un interesse peculiare, ha un contenuto peculiare, che porta a presentazione.

[3] L'opera d'arte deve avere uno scopo della sua azione] Sulla base di questi punti di vista intendiamo ora passare al terzo punto, il fatto cioè che si parla anche dello scopo finale che l'arte si prefigge per essere efficace. La prima cosa in cui qui ci possiamo imbattere è (di nuovo) l'imitazione della natura, il fatto cioè che l'arte dovrebbe fornire (una) fedele rappresentazione di quel che è già altrimenti presente. Lo scopo sarebbe dunque il ricordo. Ma servendo a questo scopo l'arte non può essere arte libera, arte bella.

[Differenti punti di vista in proposito: a) Lo scopo sarebbe l'imitazione della natura come dimostrazione dell'abilità umana] Lo scopo nell'imitazione della natura potrebbe sembrare questo, che l'uomo voglia mostrare l'abilità di produrre anch'egli quel che produce la natura. Un aneddoto famoso racconta che il valore di Zeusi veniva posto nella somiglianza dei grappoli d'uva da lui dipinti, una somiglianza tanto straordinaria che vere colombe si posavano a volo su di essi.

[Critica di questo punto di vista: questo scopo sarebbe meramente soggettivo, laddove l'opera d'arte consiste nella portata oggettiva del contenuto] Un famoso cittadino di Gottinga, Buttner, raccontava sempre con grande spasso come la sua scimmia volesse

divorarsi un maggiolino dipinto nei Divertimenti con gli insetti di Rösei. Certamente, l'uomo può avere interesse a produrre un'apparenza simile alle configurazioni naturali. Ma questo sarebbe solo l'interesse interamente soggettivo di voler mostrare la propria abilità, senza riflessione sul valore oggettivo della cosa da presentare.

[Questo contenuto non deve essere qualcosa di naturale, ma qualcosa di spirituale] Il valore però deve consistere proprio nel contenuto del prodotto, il quale deve essere, anche in base al contenuto, qualcosa di spirituale. Nell'imitazione del naturale l'uomo resta presso il naturale stesso, laddove il contenuto deve essere qualcosa di spirituale. La seconda osservazione che ci viene incontro in rapporto allo scopo finale dell'arte è questa, che l'opera d'arte deve dilettere, servire da ornamento.

[b) lo scopo sarebbe la presentazione di tutto ciò che è presente nel cuore umano] Il terzo e a noi più vicino (interesse dell'arte) viene rappresentato in questo modo: l'opera d'arte deve presentare qualcosa di umano in genere, qualcosa di proveniente dallo spirito, e dunque il suo contenuto è l'intero contenuto dell'animo e dello spirito. Lo scopo universale dell'arte è questo, rendere intuibile ciò che si trova nello spirito umano in genere, ciò che l'uomo possiede di vero nel suo spirito, ciò che agita il cuore dell'uomo nella sua profondità, ciò che ha posto nello spirito umano. È questo, certamente, ciò che l'arte presenta, ed essa lo presenta attraverso l'apparenza, la quale è indifferente quando lo scopo è la sollecitazione verso qualcosa di più elevato. L'arte, dunque, parla agli uomini delle cose umane, ridesta sentimenti assopiti, offre rappresentazioni dell'autentico interesse dello spirito; ma in queste cose umane, in questi sentimenti, inclinazioni e passioni son contenuti senza distinzione il meschino e l'elevato, il buono e il cattivo. E a questo riguardo l'arte può sia accendere l'entusiasmo verso quel che è elevato che fiaccare e indebolire inclinando al sensibile. E così si va in cerca di uno scopo più alto, che deve contenere qualcosa di in-e-per-sé-essente, di essenziale. Perché quel che agita il cuore ha contenuti molto diversi, e l'arte deve tracciare un discrimine in vista di quel che vuole suscitare. Così, in terzo

luogo, si connette l'arte a uno scopo superiore e si cerca di determinarlo. Tale scopo può venir determinato come uno scopo formale, che può essere raggiunto in ogni opera d'arte.

(c) l'arte dovrebbe possedere essenzialmente uno scopo finale supremo e questo consisterebbe nell'addolcimento della barbarie e in genere nella diffusione della moralità] Questo scopo formale sarebbe l'addolcimento della barbarie in genere. Nella fase iniziale della cultura di un popolo questo addolcimento è uno degli scopi fondamentali che vengono assegnati all'arte. Uno scopo più elevato sarebbe il fine morale, che per lungo tempo è stato ritenuto lo scopo ultimo.

[Si domanda, fino a che punto l'arte sia in grado di contribuire all'addolcimento della barbarie] La questione è: come rientra nella sfera peculiare dell'arte questa (capacità) di superare la rozzezza? Come fa l'arte a contenere la possibilità di educare gli impulsi, le inclinazioni e le passioni? Esaminiamo brevemente ciò di cui si tratta, l'addolcimento dei costumi.

La rozzezza consiste in un diretto egoismo degli impulsi, nel desiderio che procede al proprio soddisfacimento, e vi procede direttamente ed esclusivamente.

[La rozzezza consiste nell'egoismo limitato e diretto degli impulsi che prendon possesso dell'intero essere umano] Questo soddisfacimento comporta un uso dell'oggetto, il suo essertrasformato-in-un-mezzo; e il desiderio è tanto più rozzo, quanto più esso, come desiderio singolo, limitato, prende possesso dell'uomo intero, e l'uomo come universale non si è ancora separato da questa determinatezza. Se io dico: «La mia passione è più forte di me», io distinguo sì il mio 'io' astratto dalla passione, ma questa distinzione è soltanto una distinzione generale, che tuttavia afferma che 'io', di fronte alla passione, non vengo affatto preso in considerazione.

[L'uomo come universale (non appare) dunque separato dalla sua singolarità, ma immediatamente profondato in essa] La ferinità della passione consiste dunque nell'unità della mia universalità con la limitatezza, così che io non (posso) avere alcuna volontà al di fuori di questa volontà particolare. Un homme entier significa un uomo

caparbio, che pone l'intera sua volontà in questo particolare. La rozzezza, la ferinità, la forza della passionalità è questa.

[L'addolcimento attraverso l'arte consiste nel fatto che l'arte presenta all'uomo questa unità (di tutto quel che è umano), porta quindi a coscienza per l'uomo quel che è puramente interiore. In questo modo l'uomo ottiene la libera intuizione di se stesso] L'arte addolcisce questa rozzezza in quanto viene a rappresentare all'uomo le passioni, gli impulsi stessi, e (in genere) quel che l'uomo è. E anche se si limita a presentare un quadro della passione che lusinghi le passioni stesse, tuttavia è capace di presentare gli impulsi, di rendere oggetto per l'uomo quel che l'uomo è, di portarlo a coscienza. In ciò è già presente la forza dell'addolcimento; perché l'uomo ora contempla i propri impulsi, che ora sono per lui, fuori di lui, di contro ai quali ora egli sta, e già comincia a pervenire alla libertà nei loro confronti. L'arte contiene già questo elemento liberatore. Perciò accade di frequente che un artista, colpito da una sventura, addolcisca e temperi l'intensità del suo sentimento attraverso la presentazione di esso. Nelle lacrime c'è già consolazione, quando cioè l'uomo, invece di (rimanere) profondato nel dolore e concentrato in esso, è in grado di esprimere all'esterno il dolore puramente interno. Contribuisce ancor più ad alleviare il dolore l'espressione di esso in parole, in immagini, in suono e figura. Che quando qualcuno muore tutti presentino le loro condoglianze è una buona vecchia usanza, perché attraverso questo gran parlare il proprio dolore diventa per l'uomo qualcosa di esterno, esso gli viene posto dinanzi agli occhi, egli vi deve riflettere sopra e così ne viene alleviato. Quando un uomo può comporre una poesia su una propria passione, vuol dire che quella passione non è più così pericolosa per lui. Infatti attraverso il rendere oggettivo l'interno viene fuori, e si colloca dinanzi all'uomo, esteriormente. E questo è il modo in cui l'arte addolcisce le passioni e la ferinità. D'altra parte si sente spesso ripetere che l'uomo dovrebbe rimanere in unità con la natura, mentre appunto questa unità è rozzezza e ferinità. L'arte è quel che presenta l'unità con la natura, ma proprio perciò allontana e solleva l'uomo al di sopra di essa. Questo è il punto importante.

[Lo scopo finale dell'arte dovrebbe essere qualcosa di in-e-per-séessente. Morale, eticità e religione lo sono] Dobbiamo ora considerare brevemente l'ultimo punto di vista addotto, che l'arte abbia come scopo finale l'educazione morale. In tempi recenti si sono accese in proposito molte controversie, e si è detto che questo scopo finale sarebbe indegno dell'arte. Quando si ha a che fare con uno scopo finale nell'arte, questo scopo dovrebbe essere determinato come un che di in-e-per-sé-essente. Il piacere appartiene alla casualità e non può essere scopo dell'arte. Il religioso, l'etico, il morale, sono oggetti in-e-per-sé-essenti e l'arte sarà tanto più elevata quanto più avrà in sé queste determinazioni. Il religioso, l'etico, il morale sono i criteri assoluti i quali indicano in che misura il contenuto dell'arte sia conforme al concetto di questi oggetti. L'arte, come presentatrice di questo contenuto, era la maestra dei popoli. Ma anche se si ammette per l'arte tale contenuto, si è tuttavia contestato che l'arte debba avere tale oggetto come scopo finale.

[Tuttavia l'arte deve porre questo contenuto non come astratto, così che il sensibile in esso si manifesti solo come ornamento o accessorio] Questo biasimo si è ricollegato di preferenza al modo della presentazione. Infatti quando le dottrine della morale vengono presentate ed espresse dall'arte come proposizione astratta, come riflessione, o anche quando tale maniera è quella prevalente, così che il sensibile vi si aggiunge semplicemente come un accessorio, e la figura possiede un rivestimento che pare appunto un semplice rivestimento, allora la natura dell'opera d'arte è senza dubbio stravolta.

[Il contenuto dell'arte deve essere già singolare e concreto in base alla sua natura, per poter entrare in immediata identità con la forma della singolarità sensibile] Per poter darsi in immagine, l'opera d'arte deve essere individuale e concreta nel suo contenuto. Se il contenuto dell'arte non è in base alla sua natura già immagine, allora l'immagine è solo un accessorio, e il contenuto artistico è in sé spezzato, da un lato astratto, dall'altro coperto da una decorazione esteriore di immagini, che è mera apparenza. Una proposizione astratta si lascia comprendere per se stessa senza tale decorazione, che suscita solamente noia, perché contenuto e forma non sono

concresciuti l'uno nell'altra. Da una vera opera d'arte si possono anche ricavare conclusioni o derivare dottrine, come da ogni accadimento della vita reale, concreta.

Lo si è fatto specialmente in tempi passati, come mostrano ad esempio i commenti a Dante, in cui si trova sempre spiegata qual è l'allegoria, ovvero la dottrina generale di ogni canto. In questo caso viene estratta una dottrina dalle opere d'arte. Ciò può senza dubbio accadere, ma bisogna distinguere se una dottrina astratta domina la configurazione dell'opera, e porta in-sé la forma artistica solo come decorazione, alla quale si guarda come all'orpello dell'artista, oppure se il contenuto è completamente in unità con la forma e l'immagine e ha la sua essenza in tale unità. Il biasimo si è dunque diretto specialmente al fatto che il sensibile serviva alla proposizione morale astratta solo come accessorio.

[Lo scopo finale dell'arte è portare l'essenza a coscienza in immagine, il che essa ha in comune con la storia e la religione] Se ora si vuole stabilire uno scopo finale dell'opera d'arte, esso consiste in ciò: rivelare la verità, rappresentare quel che si agita nel petto umano, e tutto ciò per via di immagini, in maniera concreta. Questo scopo finale l'arte lo ha in comune con la storia, la religione, e altro.

[Bisogna allontanare la rappresentazione erronea che l'arte abbia al di fuori di sé uno scopo in-e-per-sé-essente, per la realizzazione del quale essa sia semplice mezzo] Sotto questo rispetto si può dire che la richiesta di uno scopo in genere contiene spesso la fallace rappresentazione che lo scopo se ne stia da parte per sé, e che nei suoi confronti l'arte stia nella posizione di un mezzo per realizzare lo scopo. Interrogare circa lo scopo, in questo senso, ha lo stesso significato che porre la domanda circa l'utilità. In tale domanda è implicito questo rapporto: un oggetto, un'opera d'arte, si connette a qualcosa d'altro, che viene presupposto come qualcosa che ha valore e che deve essere. Lo scopo deve avere la determinazione del valore, dell'essenzialità, e questa viene posta al di fuori della Cosa stessa. Questa domanda ha dunque in sé qualcosa di erroneo: infatti ogni oggetto, che voglia essere un assoluto, deve avere la determinazione in se stesso. Se esso si rapporta a un altro come alla propria essenzialità, allora l'oggetto deve avere la proprietà di essere

commisurato a quell'essenziale; dunque si viene sempre di nuovo rimandati all'oggetto, e l'opera d'arte (in quanto serve a uno scopo finale morale) deve avere essa stessa contenuto morale.

[L'opera d'arte come assoluto ha il suo scopo finale in se stessa] Dunque il giro vizioso di porre come scopo finale al di fuori dell'opera d'arte un'altra cosa che valga come essenziale è superfluo.

Ci sono certamente cose che sono semplicemente mezzi e hanno il loro scopo fuori di sé, e a queste ultime può appartenere anche l'opera d'arte, ma in un senso particolare, come per esempio quello di assicurare danaro, onore e fama: tuttavia questi scopi non riguardano affatto l'opera d'arte in quanto tale.

[Questa determinazione porta al concetto dell'arte] Quando noi vogliamo considerare un oggetto sulla base della sua natura essenziale, non riflettiamo sugli interessi che cadono al di fuori di esso e si fanno valere solo in altri rapporti. Inoltre noi non consideriamo qui quegli oggetti che contengono in sé qualcosa di tale che potrebbe trovare il proprio scopo finale in qualcos'altro. Se vogliamo considerare lo scopo finale non come qualcosa di esterno, ma come una determinazione in- e per-sé nell'oggetto stesso, questo ci porta alla considerazione dell'opera d'arte in- e per-sé, della natura, del concetto di essa. Finora noi abbiamo riflettuto sull'opera d'arte solo dall'esterno e vi abbiamo connesso ulteriori relazioni esteriori. Questo è appunto il modo abituale di considerare gli oggetti, ma è stata proprio questa riflessione che ci ha condotti a dover addentrarci nell'oggetto stesso. È a questo interno, dunque a questo concetto, che dobbiamo passare sulla base dell'anticipazione del piano dell'intera trattazione.

In un tale sguardo d'assieme dobbiamo procedere in maniera tale che in generale si mostri per lo meno come le parti si presenta 33 no a partire dal concetto dell'intero. Dunque anche questo sguardo d'assieme non può apparire casuale, ma deve riposare sulla necessità. Appunto perciò dobbiamo premettergli il concetto.

[Concetto dell'arte in universale. Il contenuto è il pensiero, la forma il sensibile] Abbiamo appena detto che ciò che deve essere presentato, il contenuto, deve essere tale da essere suscettibile della forma dell'arte.

Il contenuto è il pensiero, la forma il sensibile, la figura in immagine. L'astratto deve presentarsi in immagine, il contenuto per se stesso deve dunque in base alla sua propria determinazione essere suscettibile di questa presentazione, altrimenti otteniamo solo un cattivo amalgama, nel caso in cui un contenuto prosaico, per sé posto, deve essere concepito in immagine.

[La forma deve corrispondere al contenuto e il contenuto alla forma] Quando accade una connessione di tal genere, le parti stesse sono tra loro eterogenee e non possono entrare in alcuna buona relazione. La prima determinazione dunque è che il contenuto sia suscettibile della forma.

[Il contenuto deve, come ogni contenuto della verità, essere in sé concreto] La seconda determinazione è che il contenuto non deve in generale essere un astratto; anzi ogni contenuto veritiero non è affatto un astratto, anche se non sia contenuto dell'arte. Anche il pensato in quanto pensato deve essere in sé un concreto, un soggettivo, un individuale. Il contenuto dunque, per essere veritiero, deve essere concreto. Per esempio: se diciamo di dio che egli è il semplice Uno, dio in questo caso è pensato come mero astratto ed è inadatto all'arte; gli Ebrei e i Turchi perciò non possono avere arte. Ma dio non è questo astratto della vuota essenzialità, non è l'astratto dell'intelletto privo di ragione. Dio nella sua verità è in se stesso il concreto, dio è persona, è soggetto e, concepito come persona, nella sua determinatezza, spirito, colui che è in sé trino, in sé determinato e l'unità di questa determinatezza. Ciò costituisce il concreto.

Dunque dio è il concreto, vero. Nel pensiero, che abbraccia il vero, bisogna anche essere proceduti fino al concreto - il contenuto deve dunque essere in se stesso concreto, non soltanto per essere suscettibile dell'arte, ma in genere per essere contenuto veritiero. La terza cosa è che il sensibile è anch'esso essenzialmente un concreto, individuale, singolo in sé. Ciò che è in-sé vero, è un concreto.

[Questo contenuto in sé concreto deve essere in unità con la sua forma egualmente concreta] Che l'elemento sensibile dell'arte sia anch'esso concreto in sé - questa determinazione, che è identica da entrambi i lati, per il contenuto e per la presentazione - è il punto nel quale contenuto e forma si incontrano.

Il contenuto concreto è realmente passibile di questa immagine, possiede nella sua propria determinazione il fatto di esser concreto, come è concreta la sua forma. Certamente, il vero deve essere concepito essenzialmente in forma più elevata che nella figura concreta del sensibile, il quale non è né l'unico né il supremo concreto. Il modo più elevato del concreto è il pensiero, che certo è l'elemento dell'astrazione, ma deve esso stesso essere pensiero concreto, per valere come vero pensiero. La differenza si mostra altrettanto nel confronto tra il dio greco e il dio cristiano. Il dio greco non è astratto ma individuale; il dio cristiano è anche il dio concreto, non soltanto soggetto in genere, ma essenzialmente lo spirito, e deve esser saputo nello spirito come spirito.

Qui il contenuto è il concreto e l'elemento di questo concreto è il sapere - come nell'arte il sensibile, l'immagine. Il dio cristiano si presenta dunque nel pensiero allo spirito come spirito. Il modo d'essere del dio cristiano e del dio greco è diverso. Il dio greco, come modo della sua esistenza, ha l'immagine, quello cristiano il pensiero. Queste sono le determinazioni astratte del concetto dell'arte: che questo contenuto deve essere in sé concreto, per mostrarsi adeguato alla forma concreta.

[Suddivisione della nostra scienza: 1) Parte generale. Rapporti del contenuto e della forma dell'arte] Per prima cosa avremo dunque una parte generale e in secondo luogo una parte speciale. La prima deve considerare l'idea del bello in genere.

Il bello, abbiám detto, è l'unità del contenuto e del modo dell'esistenza di questo contenuto, l'essere e il farsi adeguata al concetto della realtà. I modi dell'arte possono dunque fondarsi solo sul rapporto del concetto con riguardo al suo venir-configurato-nellarealtà.

[a) il tendere all'assoluta unità ovvero l'arte simbolica] Questi rapporti sono tre: il primo è la ricerca di questa veritiera unità, il tendere all'assoluta unità, l'arte che non è ancora giunta a questa perfetta compenetrazione, non ha ancora trovato il giusto contenuto e perciò neppure la giusta forma. Tale ricerca consiste dunque in questo, che il contenuto veritiero e la forma veritiera, non essendosi

ancora trovati ed uniti, sono ancora separati e mostrano ancora una reciproca esteriorità.

[La causa di questo tendere è la non ancora compiuta determinatezza del contenuto in sé. Perciò la sua forma è quella non mediata dell'immediata naturalità] Il contenuto è più o meno astratto, oscuro e non determinato in sé in modo veritiero, e la figura, che è ancora esteriore e indifferente, è ancora quella immediata, naturale. Questa è dunque la prima determinazione universale; il contenuto è oscuro e astratto e il lato dell'immagine è ancora tratto dalla natura immediata.

[Il contenuto indeterminato rende indeterminata anche la sua forma, la distorce nello smisurato] Il primo aspetto è dunque il tendere e il cercare dell'arte, che più precisamente si mostrerà così: il pensiero non ancora in sé determinato in modo veritiero utilizza per sé ancora la materia naturale esterna e, non ancora in armonia con essa, rende innaturali e distorce le figure naturali stesse e introduce in esse lo smisurato. In queste figure noi vediamo un universale come qualcosa di voluto.

Poiché però il contenuto diventa in se stesso indeterminato, esso sospinge anche la sua espressione al di là della sua determinatezza.

[Questa è dunque bensì l'arte della sublimità, ma non della bellezza] A quest'arte appartiene dunque sì la sublimità, ma non la bellezza.

Nonostante ciò, in quest'arte deve pur esserci la corrispondenza nel rapporto tra contenuto e figura. La figura patisce bensì violenza, viene distorta, ma nella figurazione deve comunque esserci anche la determinazione di poter essere adeguata, in una maniera generale, a un contenuto importante.

[Poiché il suo contenuto non è ancora il contenuto veramente concreto, il corrispondere a esso della sua forma è ancora un astratto: il simbolo] Il contenuto non è ancora veramente adeguato alla materia naturale, perché il contenuto stesso non è ancora capace di tale adeguatezza. La corrispondenza può dunque stare solo in una determinatezza astratta. Questa prima sfera dà l'arte simbolica ovvero orientale. Essa appartiene alla sublimità; e il carattere della sublimità è che è un infinito a dover essere espresso. Questo infinito

è qui però l'astratto, al quale nessuna figura sensibile è adeguata; la (figura sensibile) viene dunque spinta al di là della sua misura. C'è qui solamente il tentativo di esprimere. Tali figure naturali smisurate sono giganti e colossi, dalle cento braccia e dai cento petti. Dall'altro lato però una simile figura naturale deve possedere per il proprio contenuto un momento dell'adeguatezza, ma questa astratta universalità è un'universalità soltanto interna. Quando per esempio nel leone si intende rappresentare la forza, questa universalità stessa è soltanto un interno, astratto, simbolico. La figura animale, che possiede la qualità universale 'forza', ha dunque una determinazione astratta adeguata, della quale deve essere espressione.

Quest'arte è dunque un'arte che tende, e questo tendere è il simbolico. Tale grado è in base al suo concetto e alla sua realtà ancora imperfetto.

(b) l'unità assoluta del contenuto e della forma ovvero l'arte classica. Essa contiene l'ideale artistico] La seconda sfera è l'arte classica. Essa è la libera adeguata compenetrazione (Einbildung) della figurazione nel concetto; un contenuto, che ha la figura a lui adeguata, che come contenuto veritiero non rinuncia alla forma veritiera. Qui si colloca l'ideale dell'arte. Il sensibile, l'immagine, qui non vale più come sensibile, non è un essere della natura; è bensì una figura naturale, ma una figura tale che, sottratta alla povertà del finito, è perfettamente adeguata al suo concetto.

[Il contenuto in sé concreto si imprime nella figura in sé concreta, nella figura umana] Il contenuto veritiero è lo spirituale concreto, la cui figura è quella umana; perché questa soltanto è la figura dello spirituale, la guisa in cui lo spirituale può configurarsi in esistenza temporale.

[c) scioglimento di questa unità assoluta ovvero l'arte romantica] La terza sfera è un disciogliersi del contenuto e della figurazione, che dunque ritorna indietro all'opposizione del simbolico, ma è al contempo un procedere dell'arte al di là di se stessa. L'arte classica ha raggiunto, come arte, il punto più alto, e ciò che in essa è manchevole è solo il fatto di essere arte in genere.

[Procedere dell'arte al di là di se stessa] La terza sfera è dunque l'arte che si pone come arte da un punto di vista più alto. Quest'arte può essere indicata come l'arte romantica o cristiana. Nel cristianesimo il vero si è ritratto dalla rappresentazione sensibile. Il dio greco è legato all'intuizione; in lui l'unità della natura umana e della divina viene intuita ed è l'unica guisa vera di questa unità. Questa unità è però essa stessa solo sensibile e nel cristianesimo viene compresa nello spirito e nella verità; il concreto, l'unità, resta, ma abbracciata in modo spirituale, che si ritrae dal sensibile. L'idea si è fatta libera per sé.

[Il contenuto spirituale procede oltre la forma sensibile. Perciò il sensibile come tale diventa solo accessorio e per sé, dal proprio lato, anche libero] Con ciò il sensibile diventa per l'idea soggettiva sensibile un accessorio, non più una necessità, anzi il sensibile diventa nella sua sfera esso pure libero. Il carattere di questa arte è così lo spirituale essente-per-sé, il soggettivo, l'intimo. In relazione all'esteriore qui troviamo indifferenza, arbitrio, stravaganza. L'esistenza esteriore non è più in unità assoluta con il contenuto, ma il sensibile, la materia in genere, è piuttosto qualcosa di esteriore, che riceve significato solo attraverso l'intimo.

[2) Parte speciale. Ognuna di queste tre forme artistiche si particolarizza in sé in base alle determinatezze del concetto dell'arte] Per ciò che concerne ora, sulla base del concetto generale dell'articolazione dell'arte in sé che abbiamo premesso, la parte speciale, essa presuppone le forme artistiche indicate. Questo concetto generale delle forme artistiche deve tuttavia realizzarsi, deve determinarsi, deve porre le proprie differenze, entrare nell'esistenza, dove esso poi, differenziandosi verso l'esterno, mostra le sue proprie differenze, in lui immanenti, come scaturenti da lui stesso. Queste differenze però non possono essere altre che le differenze del concetto stesso, che esse presentano; ossia: le specie dell'arte hanno in esse le medesime determinatezze che abbiamo osservato nei generi. E così vogliamo portarcele a coscienza, ancora in base alle differenze indicate, innanzi tutto astrattamente, e in un secondo momento riguardarle nella loro figura più concreta, come

pure sulla base del lato meccanico e astrattamente sensibile, sulla base di spazio e tempo.

[a) considerazione astratta di queste determinatezze: a) l'architettura] Il primo modo in cui ci viene incontro questo determinarsi-in-sé delle differenze generali dell'arte, ovvero il modo più immediato della realizzazione di esse, si collega alla prima forma artistica introdotta, quella cioè che abbiamo chiamato simbolica, il cui terreno è costituito dall'esteriorità, in quanto la forma della sua presentazione si conviene solo esteriormente al suo contenuto, il dio non abita ancora nella propria figura, ma la tiene anzi come una figura esteriore, che non lo esprime in base alla sua determinatezza, giacché egli stesso è ancora privo in sé della determinatezza concreta.

Questa prima realizzazione dell'arte è l'architettura. In essa il significato del contenuto può penetrare in misura maggiore o minore il materiale ovvero la forma della sua espressione: a seconda di quanto significativo o privo di significato, concreto o astratto, profondamente elaborato in sé oppure oscuro e superficiale è il contenuto stesso. Certo, questa forma artistica può essa stessa voler procedere fino al punto di rendere il suo contenuto completamente adeguato alla sua forma, ma allora essa è proceduta al di là del suo proprio campo e si protende avanti, verso il suo grado più elevato, la scultura. In base alla sua natura dunque il suo limite si rivela questo: avere lo spirituale all'esterno e così rinviare a ciò che è pienamente animato come a un altro.

(b) la scultura] Quando però questa pienezza d'animo, il contenuto spirituale ovvero il dio non è più qualcosa di esterno alla forma artistica, ma abita in lei, dunque materia e contenuto, stando in assoluta unità con il loro materiale e la loro forma, entrano nell'esistenza - ovvero si realizza e si determina la seconda forma universale dell'arte, quella classica - allora abbiamo come sua determinatezza la scultura. Essa espone la figura divina stessa. Il dio abita la sua esteriorità in quiete, beata, immobile tranquillità. Forma e contenuto sono assolutamente una sola cosa, nessun lato è prevalente, il contenuto determinando la forma, e la forma il contenuto; l'unità in pura universalità.

(c) le arti romantiche] Tuttavia vedemmo come nella terza forma universale dell'arte, quella romantica, l'interiorità ovvero il contenuto, la materia dell'opera d'arte esce dalla quieta tranquillità, dall'assoluta unità con la sua forma, il suo materiale, la sua esteriorità e, tornando in sé, lascia libera l'esteriorità, la quale dal canto suo torna egualmente in sé e, sciolta dall'unità con il contenuto, diviene a lui indifferente ed esteriore. La realizzazione di questa forma artistica è la poesia. In essa materia e forma vanno in sé e si particolarizzano.

Ognuna di queste tre forme artistiche universali si distingue, si determina in sé sulla base di questi tre lati; ognuna si realizza in base a questi tre lati: essi sono i modi della sua esistenza.

[b) considerazione più concreta] Se ora vogliamo considerare più concretamente questa esistenza, il concetto dell'arte ci si sviluppa in un mondo dell'arte in sé artico⁴⁰ lato; sorge dinanzi a noi un mondo di figure; ci circondano templi e curvano sopra di noi le loro cupole, divinità ci guardano in beata quiete - imprigionate nel duro marmo oppure come un mondo variopinto e colorato di ombre - o ancora il dio fa risuonare nel nostro cuore la sua prossimità, che noi avvertiamo come in un presentimento, oppure ancora il dio ci si avvicina e si rivela, annunciandosi in parole. Infatti questo mondo divino ha l'inizio della sua esistenza nell'esteriore, nel rozzamente materiale e procede trasformandosi in un'esistenza sempre più spirituale. Così noi abbiamo i gradi della spiritualizzazione del contenuto e del materiale, e il termine è costituito dalla forma più spirituale della materia così come della sua presentazione.

[a) dell'architettura] Come prima forma dell'esistenza dell'arte noi troviamo, nella considerazione astratta, l'architettura. Essa comincia dalla natura inorganica, si realizza in essa, la quale però, poiché l'architettura stessa ha ancora un contenuto astratto, le rimane esterna e dunque, in luogo di lasciare apparire il dio, si limita a rimandare a lui. L'architettura gli apre la via, gli costruisce il tempio, gli crea spazio, gli purifica il terreno, elabora al suo servizio l'esteriorità, in modo tale che essa non resti per lui un che di esterno, ma anzi diventi capace di farlo apparire, di esprimerlo, di accoglierlo. Essa fornisce uno spazio per il raccoglimento intimo e

un recinto per l'adunanza dei fedeli, una protezione dalla tempesta che minaccia, dalla pioggia, dal maltempo e dalle fiere selvagge. Essa esprime, rivela il volersi-raccogliere. Questa è la determinazione dell'architettura, questo contenuto essa deve realizzare. Il suo materiale è la materia nella sua rozza exteriorità, come masse meccaniche e pesantezza. La presentazione di questo materiale si manifesta come presentazione esteriore degli astratti rapporti intellettuali del simmetrico.

(c) della scultura] Quando il tempio per il dio è costruito, quando la sua casa è pronta, quando la natura inorganica è stata elaborata, d'improvviso l'attraversa il lampo dell'individualità, il dio è presente in lei, essa lo presenta, la statua è drizzata nel tempio. Lo spirituale si è ora completamente appropriato del materiale, la forma infinita si è concentrata nella corporeità, ha trasformato la massa inerte in forma infinita.

Il dio interiore è immerso nell'esteriorità, l'esteriorità si è interiorizzata e individualizzata nel dio; l'esteriorità è completamente interiorità e l'interiorità è completamente esteriorizzata. Qui dunque il materiale non è più indifferente; esso è sì sensibile, ma puro e di un solo colore e non particolarizzato in sé di contro all'universalità della sua unità con il contenuto. Questa è la determinazione della scultura.

(d) delle arti romantiche] La terza forma nella quale ci è venuta incontro l'esistenza delle forme artistiche universali era la realizzazione dell'arte romantica. L'architettura le ha costruito il tempio, per mano della scultura è sorto il dio, e di fronte al dio sta ora, negli ampi spazi della sua casa, la comunità dei fedeli; contro l'universale unità del contenuto e della forma si afferma la singolarizzazione, la soggettività, la particolarizzazione di entrambi i lati. La comunità è il dio, che è stato sottratto alla sua immersione immediata nell'esteriorità ed è tornato in sé.

Il dio non è più questo Uno, come nella statua, ma l'unità si spezza e viene frammentata nell'indeterminata molteplicità della soggettività. E così in luogo di quel contenuto (dell'Uno), la materia è ora la soggettiva particolarità dei sentimenti, delle azioni, la molteplicità del movimento vivente dell'individualità con il suo

agire, il suo volere e il suo non-volere. Dall'altra parte il materiale diventa altrettanto frammentato, si particolarizza in modo analogo e diventa egualmente individuale. Esso non è più qui quel che ha relazione con le masse come nell'architettura, non più l'astratta semplice apparenza del sensibile, nella quale la scultura elabora quelle masse, ma è invece la materia in sé particolarizzata e divenuta soggettiva, che qui vien presa in considerazione nella sua soggettività e ottiene significato solo come soggettiva. Così si attua qui un'unità di forma e contenuto molto più elevata, perché qui la materia particolarizzata serve da espressione al contenuto in sé soggettivato; il particolare si presenta nel particolare. Il contenuto prende il modo del materiale, questo prende quello del contenuto. Tale più intima unità tuttavia emerge essa stessa dal lato soggettivo e si attua soltanto in quanto forma e contenuto si particolarizzano, a danno dell'universalità oggettiva.

[Il modo di esistenza di questa forma artistica è nuovamente triplice: A) la pittura] Questo terzo modo dell'esistenza della forma artistica si presenta a sua volta come articolato in sé in triplice guisa. La prima figura di questa esistenza utilizza come materiale della sua realizzazione la visibilità in genere, la visibilità come tale. Il materiale della scultura e dell'architettura è egualmente un materiale visibile, ma non è la visibilità astratta. Essa è qui il mezzo della presentazione, e lo è non rimanendo astratta visibilità, ma in quanto essa è: esistenza della particolarità, che diviene soggettivamente in lei stessa visibilità particolarizzata; ossia, più precisamente: che si determina in colore; come luce cioè, che possiede in lei stessa la determinazione dell'oscurità, e con questa specificamente si unisce e si particolarizza.

Questa visibilità in sé determinata e soggettivata non ha più bisogno della differenza astratta, meccanica delle masse che è propria dell'architettura, e nemmeno di quella della figura come materiale spaziale nella determinatezza delle sue tre dimensioni, che è il materiale della scultura, ma possiede la sua differenza ideale (ideelt) in lei stessa come particolarità dei colori. L'arte dunque si libera qui del compiutamente-materiale ed è quindi per il senso astratto ideale (ideelt) della vista. Dall'altro lato, anche il contenuto

conquista la più vasta estensione della particolarizzazione; ciò che ha spazio nel petto umano, ciò che esso configura in azione, tutta questa molteplicità è qui la variopinta materia. Tutti gli aspetti, l'intero regno della particolarità ha qui il suo luogo. Certo, possono presentarsi qui anche forme naturali, nella misura in cui una qualche allusione a qualcosa di spirituale le connette più strettamente al pensiero. La figura di questa esistenza della forma artistica è la pittura.

[B) la musica] Un secondo materiale attraverso il quale si realizza la forma del romantico procede, sebbene sia un materiale sensibile, alla volta di una ancor più profonda soggettività. Già il colore lo abbiamo chiamato un modo della soggettivazione. Questa soggettivazione più profonda che ora abbiamo dinanzi consiste nel superare anche l'indifferente exteriorità dello spazio, che il colore lasciava ancora sussistere, e nell'idealizzarlo nell'unità del punto. Ma, in quanto è tale superare, il punto è tuttavia un concreto, e questa determinatezza in sé sussiste come l'idealità della spazialità che ha inizio nel movimento, nel vibrare della materia in sé, nel suo rapporto a se stessa, nel suono, il quale è per il secondo senso ideale (ideell), l'udito. L'astratta visibilità si converte nell'astratta udibilità, la dialettica propria dello spazio si prosegue nel tempo, in questo sensibile negativo che, in quanto è, non è, e nel suo non essere produce nuovamente il suo essere e così è l'incessante superarsi e, nel proprio superare, è generazione di sé. Questo materiale dell'astratta intimità è il mezzo immediato del sentimento in sé altrettanto indeterminato, che non ha ancora potuto procedere sino alla ferma determinatezza-in-sé di se stesso. La musica esprime solo il suonare e risuonare del sentimento e forma il punto mediano dell'arte soggettiva, il punto di passaggio della sensibilità astratta alla spiritualità astratta.

In se stessa la musica ha, sulla base del proprio materiale, un rapporto intellettuale, come l'architettura, ed è in genere, esprimendosi astrattamente, l'arte dell'astratta intimità spirituale, del sentimento.

[C) la poesia] Per ciò che concerne ora l'ultima, più spirituale presentazione della forma artistica romantica, la sua caratteristica

consiste nel fatto che l'elemento sensibile, la cui liberazione è già cominciata nel suono, qui si è interamente spiritualizzato, e il suono non è più il risuonare del sentimento stesso, ma viene abbassato a mero segno, per sé privo di contenuto; e cioè non del sentire indeterminato, ma della rappresentazione divenuta in sé concreta. Il suono, che prima era un risuonare astratto, privo di determinazione, diventa parola; diventa suono articolato, in sé determinato, il cui senso è esprimere rappresentazioni, pensieri, divenire segno di un interno spirituale. L'elemento sensibile, che nella musica era ancora unito con il sentimento, qui viene separato dal contenuto come tale, mentre lo spirituale si determina per sé e in se stesso come rappresentazione, la cui espressione deve essere il segno per se stesso privo di valore e privo di significato. Il suono può perciò essere altrettanto lettera, perché il visibile e l'udibile sono qui insieme abbassati a mero segno dello spirito. Questa esistenza dell'arte è qui più precisamente quella che troviamo nella poesia in senso stretto. Essa è l'arte universale, quella che tutto abbraccia, quella che si è elevata alla più alta spiritualizzazione. Perché in essa lo spirito è libero in se stesso, si è sciolto dal mero materiale sensibile e lo ha abbassato a segno di sé. Il segno, qui, non è simbolo, ma segno interamente indifferente e privo di valore, nei confronti del quale lo spirito è la potenza determinante.

In questo grado supremo tuttavia l'arte procede oltre se stessa e diventa prosa, pensiero.

Questa è dunque la presentazione generale dell'esistenza delle forme artistiche, le quali si realizzano: come architettura, come scultura e nelle arti soggettive.

[c) considerazione in base al lato astrattamente sensibile di spazio e tempo] Dovremmo ora fare ancora menzione del modo meccanico di questa esistenza. Per ciò che concerne il lato astrattamente sensibile, esso è il rapporto dello spazio e del tempo, l'astrazione del sensibile.

Spazio e tempo sono le forme universali del sensibile, ciò mediante cui tutto ciò che è sensibile è sensibile, l'universale astrazione del sensibile in genere.

(a) l'architettura prende come materiale della sua esistenza lo spazio nelle sue tre dimensioni] Per quel che riguarda questo lato, l'architettura prende come materiale della presentazione lo spazio nelle sue tre dimensioni, così che le determinazioni che limitano questo spazio - angoli, superfici, linee - appartengono all'intelletto e sono regolari. Le forme dello spirito sono qui le semplici cristallizzazioni, l'anima stessa non vive ancora in queste forme; la piramide ha in sé solo uno spirito defunto.

(b) la scultura impiega le tre dimensioni in figurazione organica, nella quale abita un'anima, che le determina] Per ciò che concerne la scultura, essa ha determinato l'intero spazio, a partire dall'interno, in figurazione organica.

(c) le arti romantiche: A) la pittura si serve dello spazio astratto, della superficie e delle sue figurazioni. B) l'arte dei suoni dello spazio astratto negativo, del tempo. C) la poesia dell'assoluta negatività di spazio e tempo] In terzo luogo venivano le arti romantiche. In esse ha inizio lo spazio astratto, il divenir soggettiva dell'esteriorità. La pittura ha a che fare solo con la superficie e con le sue figurazioni. Questo spazio astratto retrocede poi completamente verso il punto, il punto temporale, verso la sensibilità negativa, verso l'esteriorità reciproca, che è insieme la negazione di tale esteriorità. Questo elemento sensibile, il tempo, appartiene alla musica. La terza cosa è il tempo, che è egualmente il punto, ma in questo modo, che esso non si mostra come la negatività formale, ma come negatività perfettamente concreta, come punto dello spirito, come il soggetto pensante, che unisce in sé lo spazio infinito della rappresentazione con il tempo del suono. Così le determinazioni particolari dell'esteriorità astratta appartengono anche alle arti particolari.

Questo era dunque lo sguardo d'assieme all'intera trattazione, le cui parti ora passeremo a considerare.

[Relazione delle forme artistiche universali alle arti particolari: a) l'arte simbolica trova la sua più ampia applicazione nell'architettura] A proposito della relazione delle arti particolari alle forme artistiche universali si può notare inoltre che l'arte simbolica ha la sua più

ampia applicazione nell'architettura, in cui essa è compiuta, non si subordina ancora a natura inorganica di un altro.

[b) la classica nella scultura] Nell'arte classica l'incondizionato è la scultura, e l'architettura appare in essa solo come ciò che racchiude.

(c) all'arte romantica appartengono pittura e musica] All'arte romantica appartengono in particolare pittura e musica, che qui divengono autonome e incondizionate.

(d) la poesia si estende attraverso tutte e tre le forme artistiche] La terza arte del romantico, che si compie in oggettività in sé, appartiene a tutto e attraversa tutte e tre le forme artistiche, si dà questa estensione infinita. Essa si lega a ogni forma artistica, si elabora in ognuna, e ciò autonomamente per sé.

Ciò a cui ora passiamo è: LA PARTE GENERALE

[Prima sezione. L'idea del bello] La prima ripartizione riguarda l'idea del bello. Questa idea del bello è essa stessa articolata triplicemente in sé, come:

1). il bello in genere;

2). la specificazione di questo bello generale, in quanto esso si particularizza nel bello artistico; il bello artistico solo, infatti, è il bello vero e proprio, è in universale l'ideale in genere;

3). l'esistenza o la presentazione dell'ideale o la singolarizzazione, la realizzazione dell'ideale.

Il bello in genere [Il bello in genere. Il bello è esso stesso l'idea, come immediatamente esistente] Chiamammo il bello l'idea del bello. A questo proposito occorre dire che il bello stesso è l'idea, e cioè l'idea in una forma determinata. All'idea in generale appartiene il concetto, la realtà del concetto e l'unità del concetto e della sua realtà. L'idea dunque non è il concetto e non è un mero pensiero privo di realtà.

[Questa esistenza immediata dell'idea è il vivente in genere; il vivente è dunque il bello] Per quel che concerne ora l'idea in base alla sua natura, come vivente naturale in genere, ovvero il bello in

genere, il bello coincide con il vivente. L'idea è unità del concetto e della realtà, la concreta corrispondenza di questi due lati.

[L'idea in genere è l'unità concreta del concetto e della sua realtà come di due totalità in sé compiute] Essa è da entrambi i lati un tutto, e l'unità di queste totalità, dunque l'idea in se stessa, è questa duplicazione di se stessa, che tuttavia nuovamente non è soltanto formale.

(a) [il concetto in quanto tale è l'unità ideale (ideell) dell'essere-insé-differente] Per quel che concerne la natura del concetto come tale, esso è ben distinto dai meri pensieri, dalle mere riflessioni. Il pensare è la semplice relazione a se stesso e per se stesso, dunque non l'astratta eguaglianza a se stessa della luce, sì invece l'esser-per-sé come concreto, il ritorno dell'andar-fuori-di-sé non di qualcosa di infinitamente spaziale, anzi il puntuale: nel proprio esser-fuori-di-sé essere assolutamente presso di sé. Il concetto è la medesima assoluta unità, ma di diverse determinazioni. Questo è il suo concetto astratto, che le sue differenze sono contenute in questa unità, sono dunque ideali (ideell), non hanno alcuna sussistenza propria l'una di contro all'altra.

[Alcuni esempi di questa unità ideale (ideell) delle differenze] Facciamo qualche esempio in proposito. L'oro, a differenza di altri metalli, ha questo peso specifico, ha un colore determinato, un particolare comportamento con gli acidi. Sono determinazioni distinte e tuttavia cadono assolutamente in uno. Ogni frammento di oro le possiede unitariamente e indivisibilmente. Ogni minima particella possiede queste determinazioni in un'unità. L'unità ideale (ideell) consiste in questo, che esse non pervengono a esistere separatamente. Per noi, queste differenze sono separate, in-sé però sono in unità ideale (ideell), inseparata e inseparabile. E appunto di tale unità sono le differenze del concetto. Se prendiamo come ulteriore esempio il nostro spirito, esso è il concetto puro in- e per-sé. Se rimaniamo al dato, che lo spirito è rappresentativo, io sono colui che rappresenta, e tutte le rappresentazioni in mille guise differenti sono concentrate in questo punto costituito dall'io, in questo assolutamente semplice. Esse pertanto non hanno alcuna sussistenza autonoma per sé, ma sono puramente ideali (ideell).

Questa è dunque la natura del concetto in genere, di essere l'inseparata unità della differenziatezza, che come tale non esiste, non è pervenuta a questa autonomia.

(b) [la realtà è l'esistenza immediata dei momenti che nel concetto sono ideali (ideell)] Se consideriamo però d'altra parte il lato della realtà del concetto, in primo luogo in esso il concetto è immediatamente esistente. Per esempio nell'oro il concetto è divenuto immediato e la realtà è divenuta immediatamente il concetto.

[In gradi più bassi dell'esistenza i momenti del concetto non hanno alcuna esistenza autonoma l'uno di contro all'altro] La molteplicità in questo caso è una pluralità puramente formale, perché ogni pezzo della realtà è l'esistenza dell'intero concetto. Si perviene dunque anche qui a una pluralità, la quale tuttavia è la pluralità astratta, il cui molteplice sembra (essere) di natura perfettamente identica e (può essere) distinto solo astrattamente.

[In gradi più elevati i momenti però esistono autonomamente] In nature più elevate però le differenze esistono autonomamente, ognuno esiste al di fuori dell'altro, e la natura della realtà è di essere quest'esteriorità reciproca delle differenze del concetto. Nell'oro le differenze non sono separate, ogni particella è l'intero. Solo in nature più elevate la differenziatezza emerge come esistenza particolare.

[Perciò queste esistenze del concetto diventano un sistema, come per esempio il sistema solare] Queste nature più elevate diventano perciò un sistema, per esempio il sistema solare. In esso il sole, i satelliti e i pianeti sono autonomi, diversi, mentre essi nel concetto del sistema solare sono in unità ideale (ideell).

49 [Non solo il momento della differenza del concetto viene a esistenza, ma anche il concetto come tale in opposizione alla propria differenziatezza] In secondo luogo nella realtà non solo le differenze del concetto acquistano esistenza, ma questa esteriorità reciproca della realtà come tale si distingue dal concetto come tale. La differenza quindi emerge inoltre come differenza della realtà (come esistente differenza dell'esteriorità) di contro alla totalità ideale (ideelt) del concetto.

[Così nel sistema solare il sole è l'esistenza del concetto come tale; di contro a questa esistenza sta quella della differenza del concetto come tale] Per esempio nel sistema solare il sole è il concetto, di contro al quale noi poniamo continuamente la realtà, gli altri corpi celesti. Fa dunque il suo ingresso la differenza dell'interiorità del concetto di contro alla sua exteriorità.

(c) [queste esistenze dei momenti del concetto vengono riunite assieme anche nella loro realtà nell'unità del concetto ed esistono quindi come membra di un intero] In terzo luogo appartiene al concetto e alla realtà che queste due diversità reali (la realtà come tale e la differenza del concetto e della realtà) vengano esse stesse riprese nell'unità, che un tale intero, che esiste come exteriorità reciproca, ritorni nell'unità, il sole sia preso nuovamente nell'unità con i suoi corpi celesti. Essi stanno assieme in forza della loro legge, che come tale non ha esistenza. Ma i diversi corpi della realtà stanno in connessione fisica, e perciò l'esistenza della realtà diventa individuale, e in questa relazione le singole parti autonome del concetto non si chiamano più parti, ma membra, ossia non esistono separatamente, ma hanno esistenza solo stando in tale unità; sono membra di un intero organico, e hanno verità solo in quanto sono in esso. Nelle membra vive l'unità del concetto, essa è la loro sostanza, il loro substrato, la loro anima, ciò che è in loro immanente.

[L'idea come tale non viene però a esistenza esterna nel naturale, ma rimane l'anima internamente immanente] 50 Queste sono le determinazioni di un vivente, e l'idea è un vivente di questo tipo. Ogni vita è l'idea. La filosofia considera anche il sistema solare come idea, ma questa unità dell'idea esiste nei corpi non esternamente, è l'interno di questi corpi. L'idea nei corpi naturali viene a esistenza solo nel pensiero; nella natura viene a esistenza solo la loro exteriorità reciproca.

[Essa ha la sua vera esistenza solo nel pensiero. Nel vivente essa ha solo una esistenza immediata come individuo naturale] Nella natura vivente dunque l'idea si afferma come individualità, come soggetto, come Uno, esiste come un individuo. Queste sono le determinazioni astratte del vivente in genere.

[In esso l'unità ideale è il sostanziale e l'autonomia delle differenze solo apparenza] Abbiamo determinato il concetto della vita in modo tale che esso sia: esteriorità reciproca delle parti e idealità, unità negativa di questa esteriorità reciproca, che è soltanto un apparire del sussistere.

Va ora considerato in che cosa si riconosca l'esistenza di questa idealità in un individuo, ovvero mediante cosa l'individuo si dia a conoscere come unità soggettiva, come articolato in membra; abbiamo cioè da chiederci: in che cosa si riconosce l'idealità delle differenze, che paiono esistere? [Questa idealità essente si mostra nel vivente per via del fatto che esso si modifica e si trasforma in sé e da sé, e pone come apparenza l'autonomia delle sue membra] Questa idealità ci presenta il vivente; esso ha un'anima, un concetto, che possiede esistenza, corporeità, e ciò non come qualcosa di permanente, di immobile, di modificato dall'esterno; al contrario questa corporeità è sempre ideale (ideell), sempre posta come un'apparenza. Questa corporeità, che così è sempre posta come un ideale (ideell), si mostra come idealismo della vitalità, come idealismo obbiettivo. Questo si manifesta in modo tale che il vivente è un individuo, ha membra, materialità, che però è in processo progressivo, in continuo sorgere e passare.

[Il vivente può dunque essere chiamato idealismo oggettivo] L'organismo da un lato si pone anche come esser-morto, come immobilità, per esempio nelle ossa; ma come intero è sempre processo. Al di fuori delle ossa il sostanziale, nel vivente, non rimane il medesimo in nessuna delle membra, anzi si riproduce, sempre distruggendosi, si trasforma in se stesso; ogni parte si amplia, si mantiene a spese dell'altra, è un permanente divenire, e ciò è l'idealità di questo essente. Lo spazio, lo spaziale, non è un essere concreto, ma un essere meramente astratto. L'ideale (ideell) non particolarizza, anzi è assoluta negatività: idealità, che ha il proprio fondamento in questa unità soggettiva e pone sempre la nullità del proprio sussistere corporeo, si mostra sempre come fenomeno.

[Questo venir-abbassate-ad-apparenza delle differenze autonome cresce con gli stadi più alti della vitalità] E il processo si accresce

man mano che il vivente si eleva. L'unità organica sussiste come idealità del sussistere esterno delle differenze ed è perciò unità soggettiva, negativa del sussistere indifferente, materiale; unità negativa del reale, materiale ecc., ossia posizione dello stesso come ideale (ideell). Questo è il lato principale nel quale l'idealità è presente, il fatto che il soggetto vivente abbassa ad apparenza il sussistere naturale delle sue parti.

[Questa idealità si mostra inoltre nell'automovimento] Qui hanno parte essenzialmente la locomozione, l'automovimento.

L'Uno, il sensibile, è nello spazio, occupa uno spazio determinato; ma esso mostra di non essere un tale mero Uno sensibile esterno con l'essere legato a un determinato spazio, anzi esso è il porre negativo dell'esser-Uno esterno, constata la sua interiorità attraverso la negazione dell'esteriorità dell'Uno. L'automovimento è la continuata liberazione dal luogo, dall'esser-Uno sensibile. L'Uno sensibile viene dunque sempre abbassato ad apparenza. Poiché l'Uno possiede in se stesso un Uno spaziale - una figura - esso si muove nelle sue membra ed è tanto più vivente, quanto più queste membra si modificano. Questa è la maniera nella quale l'ideale (ideell) abbassa ad apparenza la sua concreta, materiale esistenza.

[In questo abbassare ad apparenza le differenze autonome viene a manifestazione l'idealismo stesso] Possiamo dunque affermare che questo idealismo è un idealismo oggettivo; l'ideale (Ideelt) si fa apparire, rende sempre apparire la propria materiale esistenza e così si manifesta la sua libertà, la sua idealità. Questo idealismo oggettivo fa dunque apparire l'esistenza materiale; oppure potremmo dire che esso è un idealismo pratico, un agire conforme a uno scopo, un'attività delle parti, che produce quest'Uno - che è quest'Uno solo come continuo abbassamento dell'Uno materiale a fenomeno. In questo modo l'ideale (ideell) si mantiene, ma non lascia sussistere le sue parti, perché esso è solo come superamento della quiete del materiale.

[Questo idealismo oggettivo o pratico è per noi, dunque è idealismo solo in-sé] Questo idealismo della vitalità è dunque per noi-, appare per noi, quando consideriamo questo idealismo, quando

avviciniamo gli occhi alla sua finalità, cioè al suo concetto determinato, questa considerazione è per noi. Potremmo dire che la considerazione del vivente nel suo prodursi e mantenersi pratico non è ancora ciò che appartiene a questo punto, ciò con cui qui abbiamo a che fare.

[All'intuire sensibile questo movimento dell'organismo, questa sua idealità in genere appaiono però come arbitrari e casuali] Se guardiamo alla vitalità, ciò che lo sguardo scorge è il movimento arbitrario, un movimento che appare come casuale. Questo movimento arbitrario - se da un lato lo consideriamo come provocato dall'istinto, allora questo istinto è uno scopo limitato; se (dall'altro) lo consideriamo invece come movimento in genere, allora è solo la libertà astratta del muoversi-da-un-luogo-a-un-altro. Anche la musica ha in sé movimento; ma esso non è arbitrario; anche la danza non è arbitrio, ma qualcosa di determinato in sé secondo una legge, un movimento concreto. Il movimento arbitrario invece è astratto, non determinato in sé.

[Oppure l'intelletto considera quel movimento come un movimento in sé conforme a uno scopo] Allo stesso modo, quando poi consideriamo che l'animale si mantiene, mangia, digerisce, ciò è per un lato nuovamente arbitrio astratto, desiderio, per un altro verso attività interna: è l'organismo, che non viene affatto intuito ovvero diventa oggetto della considerazione dell'intelletto, che mostra in esso la finalità. O il pensiero, come intelletto, comprende questa finalità, oppure ci atteniamo solo alla mera intuizione esteriore.

[La considerazione artistica non riguarda né il vivente come casuale né il vivente come conforme a uno scopo; essa ha a che fare invece con l'idealismo oggettivo che appare in una figura determinata e abbassa ad apparenza l'autonoma esteriorità di essa] Quel che costituisce per l'intelletto l'idealismo oggettivo è dunque ciò mediante cui il vivente esiste, mediante cui esso si fa apparire ma non dal lato dell'apparire, che deve essere per noi; anzi noi vediamo il vivente solo come qualcosa che è in sé conforme a uno scopo, come una manifestazione di questa finalità. L'apparire-per-noi non riguarda dunque questa finalità, ma l'apparire della figura

come quieta o in movimento. Questa figura è per noi che intuiamo, che consideriamo sensibilmente, e in questa figura l'oggettivamente ideale (ideell) deve essere per noi - non dunque essere assolutamente per noi, ma apparire a noi in questa figura; essa deve essere per noi insieme come qualcosa che è e qualcosa che appare. La molteplicità della figura deve essere posta per noi come apparenza.

[Da ciò segue che le differenze, sebbene diverse l'una nei rispetti dell'altra, tuttavia debbono apparire in un'unità e come unità] Ci chiediamo ora che cosa si trovi più precisamente in questa determinazione astratta. La figura è delimitazione spaziale, figurazione (Figuration), colorata o caratterizzata da altre differenze, movimenti, suoni. Tale molteplicità deve darcisi a vedere come un che di apparente, ossia come animata, il che significa come qualcosa che non ha la propria vera esistenza in questa molteplicità. Se applichiamo ciò che precede, questo avviene così: le diverse parti, le forme, che sono per noi come sensibili, si compongono allo stesso tempo insieme in un intero, (giungono) a una corrispondenza non intenzionale; queste parti sono dunque in un individuo, che è Uno, ha differenze, parti, le quali, sebbene disperate, non armoniche, tuttavia si accordano.

[Le membra dell'organismo, se prese come parti, appaiono casuali e distinte l'una nei rispetti dell'altra] In quanto distinte, le parti appaiono come casuali l'una nei rispetti dell'altra, ovvero nell'una non è posta una determinazione che l'altra abbia, e che l'una abbia, perché l'altra la possiede.

[Nella regolarità astratta questo non accade] Nella regolarità ogni parte è la medesima, ciascuna ha una determinazione della durata nel tempo o della grandezza nello spazio. Le finestre in un edificio sono egualmente grandi, in un reggimento ogni soldato è vestito in modo identico. Pertanto le parti non sembrano casuali, ognuna è a causa dell'altra. Qui dunque le parti non sono casuali l'una nei rispetti dell'altra, non sono diverse tra di loro. Nell'organismo le cose stanno proprio altrimenti, in esso ciascuna delle parti è diversa; l'occhio si distingue dalla fronte e dal naso. In questa diversità le parti sono casuali l'una nei rispetti dell'altra, ovvero in ciò c'è per

noi casualità. Non è una connessione materiale a riguardare la loro forma. Così le parti appaiono libere l'una nei rispetti dell'altra, ogni cosa è per sé in sé determinata e non dipende dalle altre.

[Le membra dell'organismo che come parti appaiono casuali debbono però altrettanto apparire come rientranti nell'unità dell'organismo, che è tuttavia un'unità interna, celata all'intuizione sensibile] Ma insieme ci deve essere un'unità in-sé-essente, un'interna connessione, che non può venire posta esteriormente, come nel caso della regolarità. L'unità non è presente sensibilmente, anzi è un che d'interno, un segreto per l'intuizione. Ma questa connessione delle parti è essenziale, perché esse appartengono a un'anima; questa è la loro necessità.

[Quest'unità interna è solo per noi che pensiamo, che comprendiamo concettualmente] Se questa interna necessità, in quanto interna, è per noi, ciò non significa nient'altro che questo: che essa vien pensata, siamo noi a concepire una tale figura.

[Questa unità interna deve però anche venire a manifestazione] Tuttavia la connessione non deve essere per noi come interno soltanto; essa stessa deve anche apparire. Se dunque tra queste parti indifferenti c'è una connessione interna, questa connessione è la loro idealità, che le fa sussistere.

[È l'anima che fa esistere le membra] Esse infatti sussistono solo come questa unità; come indifferenti l'una nei confronti dell'altra esse hanno la loro sussistenza attraverso questo loro subjectum, un sostrato che le porta e le mantiene.

[Questa connessione deve apparirci come animata] Questa connessione deve apparirci, e non deve apparirci come meramente esteriore, spaziale, ma come essenziale, necessaria, animata. Nell'arte, dunque, questa interna necessità non deve essere pensata, non deve essere afferrata tramite concetti.

[La vita organica possiede l'unità soggettiva come sensazione] Questa unità soggettiva ci viene incontro nel vivente organico come sensazione. Infatti il vivente ha sensibilità in tutte le sue parti.

L'animazione è qui diffusa in ogni punto su tutto il corpo, senza divenire spaziale. Per l'anima, come per il pensiero, la spazialità, la giustapposizione, non ha unità, anzi essa è solo come questa

idealità, sebbene l'anima come tale non abbia alcun sapere di questa idealità. L'anima è ovunque presente nel corpo, cioè la pluralità della spazialità non è presente per l'anima come questa unità soggettiva. Essa è essenzialmente unità e l'esteriorità reciproca del sussistere per lei non vale. La sensazione è la medesima unità che troviamo nell'inorganico, come nel caso dell'oro. Ma l'oro è un che di morto, perché il concetto dell'oro non è un'unità soggettiva individuale, non è l'unità nella diversa formazione delle sue parti, che esistono come membra. Unità soggettiva presuppone molteplicità della formazione delle parti e possiede le parti come membra. Questa unità soggettiva però non è presente nell'oro.

[Nella sensazione tuttavia l'unità non è ancora come necessità] Nel sentire in genere la connessione delle membra non è presente come necessità; la relazione della molteplicità dell'articolazione in membra come tale e dell'unità soggettiva come tale non è ancora presente come necessità. L'intuizione della figura però deve essere per noi; un'articolazione in membra, che deve stare in necessaria connessione interna.

(a) [la prima unità necessaria è per noi nell'abitudine della giustapposizione delle membra] Questa connessione può essere per noi innanzi tutto attraverso l'abitudine della giustapposizione di tali membra. Abitudine è necessità soggettiva. In base a questa abitudine è possibile che noi troviamo brutti certi animali, perché presentano un'organizzazione diversa da quella altrimenti consueta. Chiamiamo bizzarri alcuni organismi animali perché si allontanano dalla nostra immagine corrente: per esempio pesci che possiedono una testa enorme e insieme una coda minuscola, oppure che hanno gli occhi dallo stesso lato. Con le piante siamo già abituati a una maggiore varietà. Ma le cactacee con le loro spine e le loro linee rette possono già stupirci. Un uomo istruito, dotato di ampie conoscenze di storia naturale, possiede in sé i tipi di quel che può andare insieme, possiede una consuetudine stabile con le conformazioni che conosce precisamente in base alle loro parti, per quanto non sia in grado di indicare alcuna connessione interna, ma abbia solo fissato in sé un tipo siffatto.

(b) il passaggio successivo all'abitudine consiste nel fatto che una proprietà determinata diventa il filo conduttore per la connessione necessaria delle membra] Cuvier per esempio è divenuto famoso per il fatto che, sulla base di un osso fossile di un animale ormai estinto, è in grado di indicare quale conformazione deve aver avuto quell'animale. Per altro in una considerazione di questo genere il filo conduttore non è più puramente l'abitudine, ma c'è già una singola determinazione concettuale, una proprietà che fa da filo conduttore. E il fatto che la connessione viene a risiedere in una qualche proprietà particolare costituisce il secondo momento. Cuvier per esempio nella sua considerazione pone a base una determinazione ricca di contenuto, una proprietà che deve farsi valere nelle parti restanti, come per esempio quella che l'animale sia carnivoro, determinazione che poi costituisce una legge per l'organizzazione delle parti residue. Un carnivoro possiede una dentatura del tutto particolare. Se viene mostrato un dente di un certo tipo, ne consegue che l'animale è un carnivoro, che ha l'osso zigomatico così e così conformato, le vertebre così ecc., che non ha zoccoli, in modo da poter afferrare la preda.

Qui dunque il filo conduttore per la conformazione dell'animale è una determinazione, e determinazioni generali di questo tipo le abbiamo dinanzi anche quando consideriamo un leone o un'aquila. In questo caso la proprietà generale è la forza, che si dà a vedere nelle cosce o nel becco. Se consideriamo un animale sulla base di una sola parte in relazione alla determinazione generale, diremo tale considerazione bella e ingegnosa, perché ci dà a conoscere un'unità della conformazione che non si ripete uniformemente, ma consente che le membra siano diverse, e tuttavia le porta a un'unità. Ora, si può dire che un'intuizione di questo tipo è piuttosto una considerazione (scientifica), che quel che predomina non è l'intuizione, ma un pensiero generale, che fa da filo conduttore. Sotto questo rispetto non diremo che noi ci rapportiamo all'oggetto come a un oggetto bello, quanto che, in questo caso, a essere bello è il tipo di considerazione. La rappresentazione generale che ci guida qui è solo una rappresentazione singola, limitata, come: carnivoro, forte, erbivoro. Queste determinazioni però costituiscono la

connessione delle parti, portano l'autonoma exteriorità reciproca all'unità.

[Una tale proprietà però, in quanto determinata, è limitata, e non ci pone dinanzi l'intero concetto dell'anima] Tuttavia la caratteristica è limitata e noi non abbiamo ancora dinanzi l'intero concetto, l'intera anima. La connessione interna è l'intero, è l'anima stessa. In una simile considerazione noi non siamo ancora coscienti dell'intera anima, ma solo di un lato singolo, che noi fissiamo come dominante, come anima. L'anima come tale non ci diviene per questo ancora chiara.

[L'intera anima può, in base alla sua verità, divenir per-noi soltanto attraverso il concetto] Se questo intero deve venire per noi a rappresentazione, esso in questa sfera potrebbe venirci a coscienza solo come concetto, come pensato, perché nel naturale l'anima come tale non può farsi conoscibile, essendo essa non ancora per sé; e se deve esser per noi, lo può solo tramite il concetto. Se lo potesse, avremmo due cose: l'intuizione e il pensiero.

[Ma questo non deve accadere nell'arte, e così come terza possibilità rimane soltanto: a) l'intuizione dotata di senso] Questa duplicità però non deve trovarsi nella bellezza. Se dunque ci deve venire a coscienza la totalità dell'unità soggettiva - e questo non nel modo del pensiero - allora la seconda possibilità che rimane è che noi otteniamo un'intuizione dotata di senso di una formazione naturale. 'Senso' è infatti una parola meravigliosa, che possiede due significati contrapposti; giacché 'senso' indica in un caso l'organo immediato dell'apprensione sensibile, e d'altra parte noi chiamiamo 'senso' il significato, ovvero l'altro del sensibile, l'interno, il pensiero, l'universale della Cosa. Il primo è la Cosa come un immediato, il secondo il pensiero della Cosa, e noi chiamiamo entrambi 'senso'.

[Ulteriore chiarimento di quest'ultima come intuizione attraverso il senso accompagnata da un preavvertimento del concetto] Una considerazione dotata di senso della natura è per un verso sensibile, per un altro possiede il pensiero della Cosa. La considerazione dotata di senso intuisce con un preavvertimento del concetto, che viene a coscienza non come tale, ma appunto come un

preavvertimento. Quando per esempio ci limitiamo a parlare di quanti regni vi siano nella natura, si è soliti dire che ve ne sono tre, il minerale, il vegetale e l'animale. In questa gradazione si preavverte una connessione interna, che non è una mera finalità esterna, ma tale da fare preavvertire che la connessione è qualcosa di conforme al concetto, di essenziale. Anche nella molteplicità delle piante si preavvertirà che qui, come dice Goethe, c'è una guida concettuale, una diversità esterna che possiede una necessità interna. Afferrare e preavvertire le formazioni nel loro ordinamento spirituale, questo è l'essere dotato di senso. Una considerazione di questo tipo Goethe l'ha compiuta molte volte, preavvertendo il concetto, un ordinamento più elevato rispetto a quello esteriore. Questa è la grande sensibilità di Goethe, con la quale egli si è accostato alla considerazione della natura in modo sensibile, ingenuo, preavvertendo una connessione conforme al concetto. Anche la storia la si può raccontare così, in modo che nascostamente traluca una connessione interna. E anche il corpo umano è un organismo conforme al concetto.

Partendo da qui si può trovare e avere l'oscuro preavvertimento che ogni corpo organico debba essere similmente diviso in tre parti come un insetto. All'inizio i cinque sensi possono ben manifestarsi come pluralità esterna, casuale: si può tuttavia anche possedere l'intuizione dotata di senso, che si tratti di un circolo della necessità.

[In base a questa considerazione il naturale è bello nella misura in cui in esso viene preavvertito il concetto] Il naturale appare come bello nella misura in cui noi preavvertiamo nelle conformazioni naturali una tale necessità del concetto. Tuttavia nella considerazione artistica delle formazioni naturali non si va oltre questo preavvertimento; la connessione è dunque solo in guisa indeterminata, un'unità meramente interna, che noi preavvertiamo senza conoscerla determinatamente con il pensiero.

[La connessione è dunque un preavvertimento indeterminato del concetto] Si tratta di una connessione che è la natura stessa delle parti, che costituisce la vitalità, ma questa connessione è soltanto preavvertita. Questa è la determinazione essenziale. La via che prendiamo è ora che questa connessione indeterminata riceve

contenuto proprio, si determina in sé. L'anima qui non è ancora ricca di contenuto, determinata, ma dapprima indeterminata, e lo sviluppo consiste nel fatto che essa si dà concretamente in sé un contenuto. Noi chiamiamo bello il naturale sulla base di questa determinazione della sua manifestazione come vitalità, come unità delle membra; esse hanno una connessione animata, la materia è identica con tale connessione, la forma abita nella materia, è la natura propria di questo materiale. Questa è la determinazione della bellezza in genere.

[La bellezza dunque, come vitalità, è l'unità della materia con la sua forma come sua anima] Già il cristallo naturale ci stupisce per via della sua figura regolare, che non si è sviluppata esteriormente in tal modo per mezzo di qualcosa di meccanico. Il cristallo naturale è formato in modo tale che questa forma appartiene alla materia, è la libera forza della materia che forma sé in tale modo; essa stessa agisce su di sé, è attiva e non passiva (cosicché saremmo noi a (doverle) dare la forma) anzi la materia è qui presso di sé nella sua forma. Ancor più bello è il vivente organico, e in generale tutto quel che annuncia la libera vivacità interna. Questa bellezza però è ancora indeterminata. Ma noi tracciamo subito una differenza nella vitalità.

[La differenza tra bellezza e bruttezza riposa qui sul preavvertimento del concetto] Abbiamo in noi una rappresentazione in base alla quale non troviamo bello un certo vivente. Per esempio il bradipo non ci piace per via della sua indole sonnolenta, perché noi vediamo già dalla sua figura che non si tratta di un animale portato alla vivacità. La stessa cosa accade per molti altri animali: rospi, anfibi, insetti non risultano belli, e così quegli animali che costituiscono un passaggio da una forma determinata a un'altra, come l'ornitorinco, che è un miscuglio di uccello e quadrupede. Ciò dipende certo innanzi tutto dall'abitudine, ma anche nella considerazione di questo tipo non sarà inoperante il preavvertimento che, ad esempio, la conformazione del volatile possiede una connessione necessaria e che quelle mescolanze sono solo creature ibride. Avvertiremo che sotto le forme del volatile si trova una finalità interna, di modo che tali mescolanze risultano strane al

nostro senso e appaiono come qualcosa di non bello. Nel caso della natura è il senso che ci mostra come nella sua forma ci sia una connessione che si accorda col concetto.

Un'altra accezione nella quale parliamo della natura come bellezza è quella nella quale non abbiamo dinanzi a noi nessuna formazione organica. Per esempio parliamo della bellezza di un paesaggio, di una notte di luna. Qui non c'è alcuna totalità organica, c'è invece una molteplicità che si presenta assieme. L'accordo è imposto dall'esterno oppure è casuale. Ma anche nelle formazioni organiche, così come in queste manifestazioni della natura inorganica, entra qualcosa d'altro, che ci interessa, ossia determinazioni che riguardano la relazione di tali oggetti all'animo: tranquillità della notte di luna, sublimità del mare. Tutto questo ha il suo significato nello stato d'animo che viene destato. Un tale stato d'animo tuttavia non appartiene più a queste formazioni naturali, ma è da ricercare in un altro. Allo stesso modo noi chiamiamo bello un animale in quanto possiede forza o astuzia. Queste espressioni sono egualmente determinazioni che in parte appartengono alla nostra rappresentazione, in parte presentano solo un lato della vita animale. E ogni vita animale è qualcosa di limitato, possiede una qualità vincolata. A noi però importa che appaia l'intera animazione, non qualcosa di limitato, e questo lo considereremo più tardi nel bello artistico. Quel che è decisivo, qui, è che il naturale, il vivente, lascia bensì preavvertire un'anima, ma non la rivela in lui stesso; perché per il naturale la cosa determinante è che la sua anima è qualcosa di meramente interno. L'anima dell'animale come anima non si rivela in lui, non è per altri, perché non è per sé. Solo la coscienza è l'io, che è per l'io: il concetto, che si oppone a sé, è per sé, e a questo modo manifesta sé anche per altri. Questa manifestazione (Manifestation) l'animale non ce l'ha, la sua anima è soltanto il respiro che dà vita all'intero, si mostra nell'habitus, nell'idealizzazione delle parti; questa idealità tuttavia non appare ancora libera per sé. L'animale ci mostra l'oscura apparenza di un'anima solo in un carattere particolare; la manifestazione dell'anima come tale appartiene al bello artistico. Qui si trova il passaggio a quel che poi dovrà essere chiamato l'ideale.

[La manchevolezza in genere del bello come vivente è il fatto di non portare a esistenza l'anima come tale, ma di portarvela solo in una sua determinata proprietà, oppure come unità indeterminata astratta] La manchevolezza del mero bello naturale è già indicata. Ciò che è più elevato, la manifestazione veritiera, si trova nell'ideale. Prima che noi perveniamo a esso, si presentano ancora altre due determinazioni. Queste determinazioni costituiscono un passaggio, in quanto noi dicemmo che la connessione dell'anima appare solo oscura⁶² mente, non come punto unitario in sé pieno di contenuti, bensì solo come animazione astratta, indeterminata.

[Conseguenze di questa mancanza] Solo l'anima cosciente è concreta, ma è per sé ed è l'unità del suo essere e della sua manifestazione (Manifestation). Nel bello naturale però l'anima appare solo astrattamente. Vogliamo ora considerare brevemente questa determinazione, l'astratta manifestazione per sé. È presente una manifestazione, ma non dell'anima concreta; è una manifestazione, un'esistenza, che è qualcosa di determinato ma la cui unità stessa è però solo indeterminata, solo l'unità esteriore, astratta.

[Poiché nel bello in quanto vivente l'anima appare solo come l'unità astratta di un'esistenza determinata, l'anima concreta è qui solo in quanto analizzata, ossia come la forma in unità esteriore astratta, collegata solo a sé; e la materia concreta, allo stesso modo, è qui solo come unità astratta, eguale a se stessa] Poiché in questa unità astratta non rientra il concreto, l'unità concreta può mostrarsi qui solo analizzata, ossia essa stessa può mostrarsi solo astrattamente. Così noi abbiamo qui da una parte il lato della forma - il concetto come meramente astratto - e dall'altra parte il lato della materia sensibile. Entrambi i lati si distinguono, si separano; ovvero quelli che qui noi dobbiamo considerare sono due punti di vista. Uno è la regolarità come tale, l'altro la materia sensibile nella sua unità astratta. In ambedue i casi si può parlare di bellezza, ma l'espressione 'bellezza' allora non è effettivamente usata in modo corretto. La purezza dell'azzurro del cielo o la pura luce solare, per esempio, è qualcosa di astrattamente materiale.

Questa è la materia sensibile in astratta unità per sé.

(A) la forma astratta a) la regolarità come l'astratta ripetizione della medesima configurazione] La prima cosa è dunque la forma astratta, la forma (presa) in modo tale che in lei è posta sì un'unità, ma un'unità astratta, esteriore. Questa è la regolarità in genere, o più precisamente la simmetria. Mera regolarità è eguaglianza, ripetizione della medesima configurazione. La linea retta è in questo senso la più regolare, ha la direzione astrattamente unica, eguale; un cubo è altrettanto astrattamente regolare, perché ha facce uguali e la determinatezza fissa, astratta, di un unico angolo, quello retto. Anche in una poesia si richiede regolarità, una conformità del suono.

[b) la simmetria come l'astratta ripetizione di conformazioni diseguali] La simmetria contiene la regolarità in un'ulteriore determinatezza.

Essa è ripetizione di qualcosa che è, insieme, anche dissimile. In una casa vi sono per esempio tre finestre al centro, poi un oggetto, quindi da entrambi i lati due finestre, e così via. La regolarità appartiene anche al dramma, per esempio l'eguale lunghezza degli atti.

[Regolarità e simmetria, come la forma meramente astratta, cadono nella determinazione della quantità] La simmetria e la regolarità come unità astratta, come unità esteriore, cadono nella determinatezza della grandezza, come determinatezza che è essa stessa posta esteriormente, meramente in modo quantitativo, non ancora nella misura. La grandezza è una determinatezza che è indifferente per la qualità della Cosa. Poiché la grandezza stessa è determinatezza esteriore, accade che nella regolarità e simmetria diventi visibile l'astratta unità esterna. - La seconda cosa da notare è questa: in che misura anche nell'opera d'arte sono richieste simmetria e regolarità. Esse emergono in ciò che è organico. Questo lo vediamo in noi stessi: noi abbiamo due braccia, due occhi, due gambe. Quanto al resto, noi sappiamo che è irregolare. Noi abbiamo un solo cuore, uno stomaco, un fegato. Qui la domanda è: da cosa deriva questa differenza? [Perciò troviamo la sua applicazione là dove l'oggettivo è l'esteriore a se stesso] Questo lato, in cui entra la regolarità, è appunto il lato dell'esteriorità come tale, in cui

l'organico è esteriore a se stesso ovvero si collega all'esterno, ha a che fare con l'esteriorità. La regolarità come l'unità astratta emerge dunque là dove l'oggettivo in genere è, in base alla sua determinazione, l'esteriore a se stesso, dove gli oggetti 64 costituiscono il lato dell'esteriorità come tale. Nel sistema solare la regolarità è la determinazione fondamentale; nello spirituale, nella vita organica, essa arretra di fronte all'unità soggettiva vivente.

[La principale applicazione della regolarità si trova dunque nel naturale] Dunque nella natura in genere, che è l'esteriore a se stesso, la determinazione è tale che in essa la regolarità vien fuori là dove l'esteriorità come tale è massimamente pura. Così, come si è detto, nel sistema solare la regolarità è al suo posto, la legge domina come regolare.

[Nel regno minerale o negli organismi geologici] Più precisamente: se noi procediamo attraverso i gradi principali, sono i minerali, gli inanimati, i non viventi ad avere in loro la regolarità. Essi posseggono in loro la forma come immanente; e questa unità dell'esteriore è la regolarità, che qui è artefice interno, ma astratto, non come un'anima vivificante, bensì solo come intelletto, che pone nell'esteriorità delle relazioni tali da mostrare per mezzo di esse che egli è colui che pone l'unità. Questa unità, in quanto astratta, è meramente intellettuale, non è il concetto idealizzante, che pone come negativo il sussistere delle parti autonome.

[Nell'organismo vegetale] La pianta sta più in alto del cristallo: essa già consuma quel che è materiale, si sviluppa già in un'articolazione. Ma la pianta non è essa stessa ancora vitalità vera e propria; essa è articolata, possiede un organismo. La pianta è, per il suo modo di agire, un'attività che si spinge sempre oltre nell'esteriorità; cresce continuamente, si assimila l'esteriore - la quale assimilazione però non è il tranquillo mantenimento di quel che essa è, ma un continuo nuovo produrre verso l'esterno. Anche l'animale cresce, ma si arresta a un determinato punto della sua grandezza. La pianta invece cresce sempre, e quando il suo accrescimento vien meno, essa muore. Il suo processo vitale è prigioniero nell'esteriorità, il suo automantenimento si aliena in continuazione. A causa di questo carattere, di questo continuo

spinger sé oltre se stessa, la regolarità, l'unità nell'esteriorità è un momento fondamentale nella pianta. Ciò che essa produce è sempre un esemplare di lei stessa. Ogni ramo è una pianta intera, non è un membro - così come l'organismo dell'animale possiede delle membra - anzi ogni parte della pianta è un individuo, un intero. La pianta ha dunque questa individualità, di mantenersi come individui differenti; l'unità della pianta è dunque affetta dall'esteriorità, e tale carattere emerge come regolarità. Questa regolarità non è più rigida come nel regno minerale, ma la regolarità è ancora qualcosa di dominante. Il tronco si sviluppa in linea retta, gli anelli sono circolari, la maggior parte delle linee uniformi, le foglie si approssimano alla forma cristallina, avendo un sovrappiù di regolarità.

[Nell'organismo animale. Esso è doppio: interno ed esterno] Nel vivente come animale la differenza emerge come doppio organismo: una prima volta come organismo interno, che è chiuso in sé, torna in sé come una sfera, si collega solo a sé; la seconda volta come organismo esterno, come processo esteriore e come processo contro l'esteriorità. E questa è una differenza centrale nell'animalità. Gli organi principali sono quelli interni: fegato, cuore, cervello, ai quali è legata la vita.

[La regolarità ha il suo posto solo nell'organismo esteriore] Nelle membra che appartengono all'esteriorità c'è regolarità. È qui che si trovano le membra doppie; da un lato quelle del processo teoretico, dall'altro quelle del processo pratico. Il processo teoretico viene attuato dagli strumenti del senso. Quel che vediamo, noi lo lasciamo così com'è, e altrettanto quel che tocchiamo e udiamo.

il comportamento in questo caso è puramente teoretico; il senso dell'olfatto e quello del gusto sono già un inizio del pratico. Noi possiamo assaporare solo in quanto distruggiamo: il gusto è, nel pratico, l'aspetto teoretico. Ciò che noi odoriamo è, nello stesso modo, qualcosa che si è dissolto in sé. L'olfatto è il processo astratto di consumo delle cose. Certo, possediamo solo un naso, che però è diviso in due parti. Il tatto è il senso assolutamente generale, che possiede membra doppie. Ma sono in particolare i sensi affatto ideali (ideell) a essere del tutto teoretici, e il materiale dell'arte è

quel sensibile che è per l'occhio e per l'orecchio. Qui si introduce la regolarità, e gli organi debbono essere qualcosa di doppio. Le membra del processo pratico sono braccia e gambe: membra per mutare di luogo e per mutare le cose esteriori. Anche queste membra sono regolari. Dunque la regolarità si colloca anche nell'organico, e non è indifferente dove essa trova posto.

[Nella misura in cui anche l'arte ha un lato dell'esteriorità, anche in lei si presenta la regolarità] Per quel che concerne ora le opere d'arte, anche in esse la regolarità ha un posto. Se essa vuole prendere il luogo dell'anima vivente, allora l'opera d'arte è morta. Essa però ha la sua collocazione determinata. Per esempio nell'architettura la regolarità è particolarmente rilevante, perché essa è l'arte dell'esteriorità e in lei l'esteriorità immediata, la natura inorganica, viene trasformata in vista di quel che è pienamente animato. Nell'inorganico l'unità è la regolarità. Essa ha la sua collocazione anche nella musica e nella poesia.

Il suono è l'elemento sensibile della musica. Il suono è nel tempo, e il tempo (a sua volta) è la sensibilità astratta; l'unità, così come essa può sussistere in relazione al tempo, è regolarità, e la medesima regolarità andrà ricercata nei suoni del discorso, giacché anche questo articolare suoni è nel tempo. Il metro possiede dunque anche un ritmo, che in genere è unità regolare. Il discorso cade nel tempo, è un articolare suoni e deve possedere regolarità, che si mostra nella rima: nell'articolare suoni in modo eguale. - Quindi ora abbiamo indicato in che misura la regolarità entra anche nel vivente in genere come pure nell'opera d'arte. Abbiamo inoltre notato che la simmetria va distinta dalla regolarità, sebbene la differenza non sia grandemente essenziale. Alla simmetria, dicemmo, appartiene l'ineguaglianza nell'uguaglianza. Una coppia deve essere in sé eguale, ma può anche essere diversa da un'altra e alternarsi con essa in modo eguale. Bisogna ora distinguere dalla simmetria e dalla regolarità la conformità a leggi, nella misura in cui essa è qualcosa di più elevato e quindi segna il passaggio alla libertà del vivente in genere, di quello fisico e di quello spirituale.

[La conformità a leggi come connessione interna astratta] Questa conformità a leggi per se stessa, come tale, non è ancora la libertà

del soggettivo, non è ancora l'unità soggettiva, spirituale, bensì è ancora intellettuale, e tuttavia è unità del diverso in guisa tale che essa nasconde se stessa come una connessione occulta. Questa conformità a leggi è dunque presente per noi - come Cosa dell'abitudine e in parte del preavvertimento. Già prima abbiamo detto che noi preavvertiamo il concetto, ma talora ne abbiamo l'intuizione come abitudine. Per rendere più chiara questa differenza possiamo citare il modo in cui i colori assoluti, giallo, blu, rosso e verde, costituiscono una totalità, sono la legge dei colori. Noi siamo abituati a questi colori: se essi si trovano assieme, noi proviamo soddisfazione. Può sembrare che questo numero sia qualcosa di indifferente, ma la comune sensibilità ha questo di razionale in sé, di essere soddisfatta in presenza di questa totalità. Noi sappiamo, certamente, che c'è una quantità di mescolanze e di sfumature di colore. Bisogna dunque distinguere la conformità a leggi dalla libera soggettività, che in altri rispetti è casualità. Quando infatti dinanzi a un quadro storico si prova soddisfazione, (ciò accade) se nessuno di questi colori fondamentali è assente ed essi sono presenti nella loro differenza; e l'ordine prodotto dall'immagine della totalità è il fondamento di quel che noi chiamiamo armonia dei colori: la presenza di tutti loro e una certa loro disposizione. E una vecchia tradizione dei dipinti di chiesa, ad esempio, che Maria sia dipinta con un vestito azzurro e Giuseppe con uno rosso. I quattro colori esauriscono la legge dei colori. Nei suoni, gli intervalli di prima, terza e quinta sono la legge del suono, il cui ulteriore svolgimento è affare del basso continuo, che costituisce la conformità a leggi.

Quest'ultima è dunque un'unità in cui le parti mostrano una diversa determinatezza, ma queste diversità hanno il loro fondamento nell'unica determinatezza della legge (come i colori nel blu, giallo, rosso, verde), la quale non è una ripetizione meramente regolare dell'unica determinatezza. Questa unità, la conformità a leggi, è un'unità nascosta e tuttavia essenziale. L'occhio, quando vede i quattro colori assieme, prova soddisfazione, e questa, come dice Goethe, può spingersi tanto lontano che, quando si vede un unico colore, si crede di vedere anche gli altri. Questa conformità a

leggi deve stare alla base di tutto, è il sostanziale; ma a essa manca ancora la superiore libertà della soggettività.

[Esempi del passaggio della regolarità alla conformità a leggi] Per quel che concerne più dappresso il passaggio della regolarità alla conformità a leggi, desideriamo chiarirlo mediante un esempio.

[Gradazione della regolarità: linee rette di eguale lunghezza] Nelle linee noi distinguiamo nettamente la regolarità (dalla conformità a leggi): per esempio linee egualmente lunghe sono determinate in modo meramente regolare in forza di una determinazione della grandezza che viene ripetuta in tutte. Egualmente, un cubo è un corpo regolare.

[Triangoli simili] Un passo successivo è la similitudine della figura, quando i dati quantitativi - per esempio nei triangoli simili - sono diseguali mentre ciò che è eguale è il rapporto, la relazione di una linea all'altra, l'inclinazione degli angoli.

[Il cerchio] Un rapporto simile si trova nelle linee curve e nel cerchio. Il cerchio non ha la regolarità della linea retta, anzi comparato a essa è irregolare. E tuttavia esso sta ancora sotto la legge dell'eguaglianza, possiede un'irregolarità che sta nella legge dell'eguaglianza, perché i raggi sono ancora eguali.

[(Gradazione) della conformità a leggi: ellisse e parabola] Il cerchio è dunque ancora una linea curva assai poco interessante, giacché è ancora la linea curva astratta. Ellisse e parabola possiedono già minore regolarità e sono conoscibili soltanto attraverso la loro legge. La loro eguaglianza non è più posta; quando io prendo il fuoco dell'ellisse, i radii vectores sono linee diseguali ma conformi a leggi. Nella loro disuguaglianza possiedono un'eguaglianza, la medesima legge, che tuttavia non è eguaglianza esteriore. Se dividiamo l'ellisse secondo l'asse maggiore e minore, abbiamo quattro parti eguali; nel complesso vi è qui dunque ancora eguaglianza.

[L'ovale] Una più elevata disuguaglianza in presenza di un'interna conformità a leggi si riscontra nell'ovale. Fino ad ora non si è stati in grado di fornirne la legge, e tuttavia esso è conforme a leggi. L'ovale non è l'ellisse, perché nell'ovale il rapporto della curvatura è diverso da una parte e dall'altra. L'ovale è quindi una

linea la cui legge non può essere data matematicamente, è una linea libera della natura.

Se dividiamo questa linea secondo l'asse maggiore, otteniamo però ancora due parti eguali. Una diseguaglianza ancora maggiore si avrebbe nel caso in cui avessimo una linea, le cui metà, tagliate secondo l'asse, fossero anch'esse diseguali, e un caso del genere sarebbero le linee ondegianti.

[Le linee ondegianti come linee della bellezza: esse si incontrano in particolare nell'organismo vivente] Hogarth l'ha indicata come la linea della bellezza. Essa è presente in particolare nell'organico in genere, ed è per così dire una linea ovale che non si ripete dal lato opposto, ma curva diversamente. In questo modo è formato per esempio il cuore, così che l'arrotondamento è diverso da un lato e dall'altro. Alla stessa maniera, il braccio non è eguale dai due lati, ma solo simile; possiede un centro, che ha intorno a sé una periferia diseguale, e non si determina mai allo stesso modo. Questa è conformità a leggi senza regolarità; è la forma che si mostra in guisa infinitamente molteplice nel vivente, e il disegno dipende per la sua bellezza da queste linee ondegianti, da questa curvatura, che oscilla tra il retto e il circolo, e tuttavia sta sotto una legge.

Questa sarebbe dunque la forma dal lato astratto; essa trova il suo limite nella legge e si avvia già verso la libera soggettività. Il secondo lato dell'unità astratta concerne la materia, il sensibile come tale.

[b) l'astratto contenuto ovvero la materia come unità eguale a se stessa] Il materiale, nella misura in cui è per sé e concorda astrattamente in sé, è un puro sensibile, che presenta l'unità che è capace di accogliere in quanto sensibile. Un tale sensibile sono linee rette oppure linee ondulate tracciate in modo netto. Quando il loro sviluppo non si fa affatto notare, quando non si interrompono bruscamente nel loro procedere, ci rallegra la loro purezza, la loro uniformità, unità con se stesse. Gli Inglesi hanno inventato delle 70 macchine per tracciare linee rette del tutto uniformemente. Un lago limpido come uno specchio, la superficie piatta del mare ci rallegrano egualmente per via dell'astratta unità; come anche il puro suono della voce è infinitamente piacevole e grato. Una voce impura

lascia udire insieme l'organo che la emette, laddove quella pura non lascia percepire il materiale, ma è solo puramente suono, relazione del suono per sé, l'unità del suono con se stesso. Altrettanto rallegrano i colori puri: puro blu, puro rosso - il che è raro, giacché il blu ordinariamente tende verso il rosso, il verde e il giallo.

Un tale rosso puro è ciò che è da sé semplice. Anche un violetto può essere puro, ma solo esteriormente puro, ossia non insudiciato, giacché per sé non è niente di semplice; al contrario i colori semplici sono quelli determinati dalla legge, dal concetto, quelli che il senso riconosce molto bene. Essi sono stridenti tra di loro e la loro armonia è più difficile (da raggiungere). Perciò nei quadri dipinti trenta o quarant'anni fa si vedono sempre colori misti, attenuati, che sono più facili da portare ad armonia, poiché non si oppongono così determinatamente tra di loro. Ma in epoche precedenti fu impiegato il blu puro come per il lapislazzuli. La semplicità dei colori non consiste nel non essere insudiciati, ma nel non esser misti, secondo la loro natura, come richiede la legge dei colori. Il verde è comunque un colore misto di giallo e di blu, ma appare semplice e stanca l'occhio meno dei colori neutri, in quanto è l'unione della contrapposizione in un'apparenza semplice. Dunque la semplicità dei colori dipende dalla loro posizione nell'ambito della legge dei colori. Egualmente, i suoni nel linguaggio sono anch'essi puri come le vocali a e i o u, e misti come à ò u. I dialetti del popolo possiedono una quantità di suoni impuri, di mezzitoni, di oa. Alla purezza del suono appartiene anche che le vocali debbono essere circondate da consonanti che non attenuino la purezza della vocale come nell'italiano, mentre le lingue nordiche indeboliscono il puro risuonare della vocale.

Il sensibile, che porta in sé l'unità astratta, è quel che è puro, e le arti debbono prendere in considerazione anch'esso.

[Passaggio al grado successivo] Queste dunque erano le due unità astratte. Entrambe sono non viventi e non effettivamente reali, solo astratte. Poiché ora l'unità è determinata nel modo in cui la costituisce la natura del vivente, passiamo adesso alla vera e propria bellezza, alla bellezza ideale nella sua differenza di contro alla bellezza della natura. Il nostro oggetto è la bellezza dell'arte e noi

dobbiamo vedere più precisamente come essa si differenzi dalla bellezza della natura.

[Manchevolezza del bello di quel che è soltanto vivente] Per questa via si svilupperà meglio la natura dell'ideale. Astrattamente si può dire che l'ideale sia quel che è perfetto, ma questi predicati astratti non esprimono nulla di determinato, giacché si ha a che fare appunto con la determinatezza di quel che è il perfetto, e la questione è, perché la natura è necessariamente imperfetta - e solo da qui scaturisce la necessità della bellezza dell'arte. In questa considerazione il primo punto è che noi accentuiamo la soggettività, il momento dell'individualità, della vitalità. Se si parla del bello, si parla di esso come dell'idea, come del buono e del vero, come del sostanziale. Queste idee, il buono, il vero, il bello, sono esse stesse unità del concetto e della realtà, sono singolarità, e questo è il concetto dell'idea. Ma queste idee sono esse stesse ancora un universale, e l'ideale è ancora qualcosa di altro rispetto all'idea. È stato Platone a porre l'idea come il vero, il sostanziale, come l'universale concreto. Ma la sua idea non è ancora l'ideale, non è ancora effettivamente reale, non ancora per-sé, bensì solo ancora in-sé.

Ma il vero deve procedere fino alla realtà effettiva. Il genere esiste solo come libero individuo, in quanto genere come tale è solo qualcosa di puramente esteriore o di puramente interiore. Il vero come vero è nell'individuo che sa, il buono viene realizzato effettivamente attraverso l'uomo, e questa individualità appartiene al buono.

Ogni vero è solo come individuale, come unità che-è-per-sé. Questo esser-per-sé, questa soggettività è il punto essenziale, che deve essere tenuto fermo, e si trova nell'unità negativa, nell'idealità del sussistente, nell'unità del concetto e della realtà, la quale unità deve però esser pensata come unità negativa di questi due; la loro unità è dunque l'esser superata della loro differenza posta, l'unità essente-per-sé, infinita. Questo è ciò che possiamo chiamare l'anima, e dobbiamo considerare come essa sia presente in quel che è naturale. Con la soggettività l'idea passa nell'esistenza. La soggettività è l'unità negativa con sé, l'Uno, la cui ulteriore

determinazione è singolarità. Poiché il soggetto pone sé come l'unità negativa stessa, diventa un semplice immediato, singolare. La singolarità è esclusiva, e con questa immediatezza, che è negativa di contro ad altro, accade che l'idea viene nell'esistenza, nell'infinita molteplice relazione con l'esteriore e altro. Ora anche lo spirituale è soggettivo, ha in sé il modo della singolarità, e a questa è connesso il fatto che ciò che noi possiamo chiamare bello naturale si distingue dal bello artistico. Il contenuto sostanziale è il medesimo. Il naturale è vita in sé; lo spirito come immediato è il medesimo: in entrambi è il sostanziale, l'eterno, il divino.

La bellezza naturale dunque e l'ideale hanno il medesimo contenuto, e la determinazione della differenza risiede nel lato della forma come della singolarità. Dobbiamo ora considerare ciò che concerne più dappresso questa determinazione, ovvero quel che costituisce la manchevolezza del bello naturale.

[a) con riguardo alla vitalità come organismo] Il primo lato di questa imperfezione riguarda il lato del vivente in genere come organismo. Il vivente organico è essere in sé ed esser per sé, si conserva, è processo in sé, relazione negativa a sé, si assimila l'esterno, è il processo continuo dell'assimilazione, trasformazione dell'esterno in un interiore. Questo processo dell'organismo vivente è un sistema di attività e di esistenze particolari, nelle quali agiscono queste attività: un sistema di visceri. La vitalità consiste in questo sistema che chiude sé in se stesso, e prima abbiamo detto che questo sistema costituisce il vivente per-sé. Il vivente in questo modo è articolato finalisticamente; tutte le membra sono mezzo per l'unico scopo della vitalità, dell'autoconservazione. La vita è immanente in esse: esse sono legate alla vita e la vita è loro legata.

[Nel vivente noi vediamo solo la molteplicità della vita, dell'organismo, non l'unità della vita] Questo noi non lo scorgiamo nella vita; noi vediamo solo la molteplicità dell'organismo, non il punto d'unità della sua vita. Nell'animale la cosa principale è il consumo dell'altro e l'autoconservazione ovvero l'appetito. L'anima dell'animale è solo appetito, e il corso dell'appetito è un sistema di articolazione dell'organismo. Se noi paragoniamo l'animale con la pianta, troviamo che quest'ultima è la continua produzione di se

stessa come individui, laddove l'animale è un individuo unico. La pianta è dappertutto un individuo, ogni foglia è l'intera pianta, e il tronco, il legno, il centro, è il morto, che si spinge sempre verso l'esterno di se stesso, verso la luce.

La pianta dunque non si conserva come individuo. L'animale è il contrario di ciò, è l'Uno. Quando noi parliamo dell'animale sotto questo aspetto, lo vediamo come un individuo in sé; la corporeità dell'animale non è ovunque individuale, come nella pianta.

[L'organismo animale come esteriorità reciproca delle membra è oltre a ciò ricoperto da un rivestimento, che si origina da un grado più basso della vitalità] Quel che perciò notiamo nell'animale è il fatto che noi vediamo il suo intero corpo ricoperto di penne, squame, oppure peli, pelliccia, conchiglia. Un simile rivestimento appartiene all'animalità, ma si tratta di produzioni animali nella guisa della vegetazione. Noi scorgiamo dunque nell'animale un aspetto vegetale, e appunto per il fatto che l'animale è solo essere-in sé, noi non vediamo ovunque in esso la sua vitalità. La manchevolezza dell'organizzazione animale, nella misura in cui essa è per noi, è immediatamente questa: il fatto che essa non appare dappertutto come vitalità, come individuale; anzi, quel che nell'animale è rivolto all'esterno è un grado inferiore rispetto alla vitalità animale.

[L'organismo umano mostra la sua vitalità una prima volta nel sangue che traspare ovunque e poi nell'incarnato, nel turgor vitae (turgor, l'esser colmo)] Se confrontiamo con ciò la vitalità umana, essa sta più in alto per il fatto che l'essere umano rende presente ovunque il suo essere l'Uno che sente; infatti la pulsazione del sangue è visibile su tutta la sua superficie corporea, il cuore, il cervello sono per così dire onnipresenti; il corpo umano già nella sua manifestazione si mostra come la vitalità; il sangue traspare ovunque, la pelle è ovunque sensibile, laddove nell'animale la superficie è di natura vegetale. La struttura dell'organizzazione vivente nell'animale è coperta da un grado inferiore dell'organismo, mentre nell'essere umano il cuore 74 pulsante appare dovunque, come pure il sistema nervoso. Questo costituisce già l'infinita perfezione del corpo umano di contro a quello animale. Dalla pelle

traspare dunque in parte il sangue, in parte la sensibilità, l'incarnato, la tinta che per il pittore è la cosa più difficile, la croce dell'artista. Il corpo umano nella sua manifestazione si mostra dunque come senziente.

[Tuttavia nella pelle si mostra ancora, nei pori, nei peluzzi ecc., l'indigenza della natura] Tuttavia nei pori, nei piccoli peli si mostra l'indigenza della natura; la pelle è un rivestimento che mostra l'indigenza della natura, è un rivestimento per la necessità dell'autoconservazione. La sensazione vi è presente; ma vi è ancora un'esteriorità reciproca, nulla di concentrato in sé. Il corpo umano però, sebbene anche in esso venga in luce l'indigenza, possiede il più elevato pregio, e tale elevatezza consiste nel fatto che nel corpo umano c'è l'anima, lo spirito. Nella figura naturale come tale è in particolare la necessità ad apparire; in quella umana invece appare anche il punto dell'individualità, la sensazione. Questo è il primo lato.

[,b) con riguardo alla vitalità come immediatamente singolare, per cui essa esteriormente passa nella dipendenza naturale, interiormente o spiritualmente passa nella dipendenza da altri individui o da gradi più alti dello spirito] Il secondo lato della singolarità è che questa è come esclusiva, ma appunto perciò intrecciata con il mondo esterno, dipendente da scopi esteriori, per i quali è mezzo, oppure essa ha bisogno dell'esteriore stesso come mezzo. La relazione è dunque del tipo più vario e costituisce il lato dal quale il vivente si mostra come non libero. L'animale, ad esempio, è direttamente legato a un determinato elemento naturale, all'aria, alla terra, all'acqua. Queste sono le grandi differenze tra gli animali; ci sono certo anche altre specie intermedie: uccelli che nuotano, mammiferi che vivono nell'acqua. Ma queste sono soltanto mescolanze. Inoltre - con riguardo agli esseri umani - la dipendenza è poi molteplice, per via dell'indole e della naturalità, e per via del bisogno, dello Stato, della legge. In ciò l'individuo non è attivo per se stesso e non è da concepire a partire da se stesso, ma è da concepire a partire da altro, cioè non come vitalità autonoma, la quale, nel concetto, sta alla base della bellezza.

L'individuo appare dunque come dipendenza, non come libero per sé. Qui è a suo luogo tutto quel che noi imputiamo alla prosa della vita e della coscienza, il non-essere-determinato-a-partire-da-sé, ma esser-posto e determinato mediante altro. Qui è a suo luogo l'intera finitezza degli scopi. A una qualsiasi totalità di eventi e azioni concorrono molti individui, i quali sulla base di questa singola attività appaiono come frammenti. Un evento come sistema di attività è un intero, una pluralità di singolarità.

Queste singolarità sono certo, in ciò, anche scopi, i contributi sono mediati da un interesse proprio, ma più o meno solo di un volere formale, che circostanze e naturalità determinano. Questo è dunque il cerchio della chiusura nel relativo, la prosa del mondo umano, come essa appare alla coscienza. Alla coscienza riflettente comune il mondo appare come questa pluralità di finitezze. Questo secondo lato riguarda dunque anche il mondo spirituale, e che questo secondo lato sia un lato imperfetto si determina nella comparazione tra questa dipendenza e la libertà dello spirito. La vitalità, come se stessa - questo Uno - è in questa contraddizione, di dipendere da altro, ed è la battaglia continua per superare questa contraddizione. È questa l'immagine della finitezza, del continuo far guerra. È il mondo che appare.

(c) con riguardo al fatto che la singola vitalità come singola è in sé particolarizzata e limitata] La terza determinazione che qui si introduce è che il vivente non solo appare nella sua dipendenza come limitato, ma è anche particolarizzato in se stesso, che il vivente possiede in se stesso una limitatezza fissa, è una specie. Per quel che riguarda in primo luogo le conformazioni naturali viventi, noi sappiamo che esse sono tutte specie in base ai loro lati fisici e in base ad altri lati. La natura è sempre essenzialmente in una specie determinata. Lo spirito ha dinanzi a sé l'immagine della vitalità generale, dell'organizzazione sviluppata. L'essere umano ha già in sé l'organizzazione più vitale e deve perciò trovare imperfette tutte le specie animali. Infatti ci sono anche vitalità cattive; ed è sbagliato ritenere vitalità la vitalità, comunque essa sia. Anche l'organizzazione umana è sclerotizzata, e non solo transitoriamente, anzi questa sclerotizzazione permane. I fanciulli sono quanto di più

bello, perché in essi tutte le particolarità ancora si confondono, nessuna passione ha infuriato. Ma la determinatezza diventa essa stessa qualcosa di fisso, di ereditario; e allo stesso modo anche il carattere è limitato in molti modi. Al contrario, bisognerebbe dire immediatamente che è affare dell'arte presentare anche esteriormente la manifestazione della vitalità e principalmente della vitalità spirituale nella sua libertà, render conforme al concetto la manifestazione sensibile, ricondurre l'indigenza della natura, il fenomeno, alla verità, al concetto.

[Seconda sezione. Il bello artistico o l'ideale in genere. Il bello artistico fa apparire nell'esteriorità della manifestazione sensibile in ogni parte l'unità ovvero l'anima come tale] Questo sarebbe dunque più precisamente il compito per la bellezza artistica. L'intero, ma non la singolarità, di una tale naturalità corrisponde certamente a un concetto e poiché il concetto rimane così solo un interiore, questo intero rimane solo per noi, per la nostra conoscenza, non appare come intero. Abbracciare insieme in un'unica espressione la molteplicità (in modo tale che essa sia ancora un'esteriorità reciproca, ma ogni parte in essa mostri l'intero come compreso in Uno ovvero che l'intero si presenti come animato): questa è la più precisa determinazione dell'ideale, la bellezza, così come essa deve essere in quanto bellezza artistica. Se prendiamo a scopo di chiarimento la figura umana, essa è ancora un'esteriorità, una pluralità di organi, in cui il concetto si è separato, e ogni parte mostra solamente un'eccitazione parziale. Ma se noi andiamo in cerca di un organo nel quale appaia l'anima come tale, ci viene subito in mente l'occhio, nel quale lo spirito è concentrato come visibile. Abbiamo già detto in precedenza che nel corpo umano, al contrario di quanto avviene in quello animale, la pulsazione del cuore si mostra ovunque. Allo stesso modo si può dire dell'arte che essa deve elevare ciò che appare, in tutti i punti della superficie, trasformandolo in occhio, nella sede dell'anima che lascia trasparire lo spirito. Platone in un distico alla sua Stella si esprime così: egli vorrebbe essere il cielo, per guardarla con mille occhi. Inversamente

noi potremmo dire che l'arte dà all'oggetto mille occhi, affinché possa essere visto dappertutto. Giacché mediante l'occhio l'anima non solo vede, ma viene anche vista. L'apparenza è molteplice; l'arte la trasforma in modo tale che essa diventa ovunque organo dell'anima, manifestazione di essa. Alla manifestazione appartiene tutto quel che è esterno, discorso, figura ecc.

[L'arte deve dunque soddisfare alla richiesta di lasciar apparire nel finito come tale la sua infinità in-sé-essente, essa è la manifestazione dell'anima immanente nel corporeo] L'arte deve dunque rendere ovunque trasparente quel che per la coscienza prosaica è presente solo come finito, in modo tale che esso riveli in tutti gli organi il tono dell'anima, lo spirituale.

Poiché abbiamo detto che l'arte deve render visibile l'anima, si potrebbe domandare quale sia l'anima che in base alla sua natura sia suscettibile di venire a manifestazione. Infatti noi parliamo dell'anima dei metalli, delle rocce, delle stelle, e inoltre parliamo dell'anima come della particolarizzazione del carattere umano determinato. Usare la parola anima per una cosa naturale è un'espressione impropria, perché le cose naturali hanno al massimo un'anima solo vitale; ossia, una determinata, specifica individualità delle cose naturali si manifesta già nella loro apparenza finita.

[Il naturale dunque come esistenza solo finita non può lasciar apparire l'anima, come essa deve essere nell'arte] Questa presenta solo qualcosa di limitato; l'affermazione dell'infinità è dunque un'apparenza, che può ben essere prestata a essa, ma giunge allora solo dall'esterno. Infatti il naturale non è in-sé infinito; da un lato la manifestazione di un tale soltanto-vivente è solo vitalità formale, (dall'altro) il contenuto di questa forma è un'interiorità semplicemente finita. Solo l'anima dello spirito, la coscienza dell'esistenza, è l'infinità dell'anima.

[L'anima, che ha la sua sede nell'arte, deve essere l'anima dello spirito] L'esistenza come tale è sempre limitata; solo il saper-sé del finito, lo spirito, è ciò che è libero, l'essente-in-sé nell'esistenza, così che la sua esistenza rimane presso di lui, sebbene essa sia posta idealmente (ideell). Nella misura in cui lo spirito è coscienza, è già presente, cosicché la sua estrinsecazione, sebbene sia un passare

nella limitatezza, tuttavia possiede in lei insieme il sigillo dell'infinità, del ritorno a sé.

[Questa è già presente nella coscienza come tale, la quale è libertà formale: il cui contenuto può essere un contenuto distorto] Mediante la sua libertà lo spirito può essere anche distorto, esistere come tale. Se egli pone nella sua esistenza un tale contenuto, la sua manifestazione è semplicemente formale, esprime la libertà dell'infinità - ma come vuota forma della coscienza, il cui contenuto è inadeguato alla forma. Solo mediante il contenuto degno l'esistenza possiede sostanzialità; solo attraverso il contenuto genuino l'esistenza conquista nella sua limitatezza un contenuto veritiero, così che contenuto determinato e contenuto sostanziale sono in una cosa sola.

[L'anima dell'arte o la libertà dello spirito deve richiedere pertanto un contenuto adeguato alla forma; questo dunque deve nella sua determinatezza essere insieme un contenuto sostanziale] L'arte ha dunque a oggetto la presentazione della verità dell'esistenza: l'esistenza, nella misura in cui è adeguata al concetto, che deve essere cosiffatto, da essere in- e per-sé. La verità non deve dunque essere mera esattezza, anzi l'esterno deve corrispondere a un interno, che sia in se stesso un che di vero.

[L'ideale dunque è la manifestazione del concetto: unità dell'anima e del suo corpo, così che il contenuto di quest'anima sia un contenuto in-e-per-sé-essente, veritiero, e la manifestazione di questo contenuto sia adeguata alla sua essenza] Questa è la natura dell'ideale in genere, che consiste nel fatto che l'esistenza esteriore sia conforme all'interno e ricondotta a esso, ma non in maniera tale che si proceda innanzi fino al pensiero come tale, bensì solo fino al punto mediano della soggettività individuale.

Il pensiero, il sostanziale, deve essere ancora chiuso nell'individualità, non deve venir fuori astrattamente, in modo che esso si unisca a una determinatezza dell'esistenza, la quale, sottratta per così dire alla sua condizionatezza, è elevata all'interiorità. In questa soggettività gli estremi della mera esteriorità e interiorità sono unificati.

Schiller ha composto una poesia, *Il regno delle ombre*, successivamente intitolata *Il regno del bello*. Il bello è un'ombra, lo spirito eccettuato dalla finitezza delle casualità esteriori, dalle distorsioni dell'esistenza del concetto. Le tracce di queste influenze sono cancellate, l'apparato che la natura impiega è ricondotto fino al limite nel quale può essere manifestazione della libertà spirituale; separato dall'esteriorità, ma vivente in sé, nel movimento di un contenuto veritiero. Questa è la natura dell'ideale in genere. L'ideale è qualcosa di spirituale.

[Il naturale come tale può perciò essere oggetto dell'arte solo nella misura in cui lo spirito ritrova in esso qualcuna delle sue determinazioni] E se anche l'ideale è ideale di qualcosa di naturale, questo non è oggetto dell'arte in quanto immediato, bensì in quanto in lui è insufflato un che di spirituale, lo spirito vi trova qualcuna delle sue determinazioni, ne è sollecitato, si conosce.

All'ideale appartiene dunque che esso nel mondo sensibile sia al contempo chiuso in sé; lo spirito poggia il piede nel sensibile, ma lo riattira a sé, riposando su di sé, libero, godendo di se stesso chiuso nell'esteriore seco stesso, stando come sensibile beato in sé, possedendo se stesso nell'esteriore, lieto di sé, lasciando risuonare il suono della beatitudine attraverso la sua intera manifestazione, per quanto essa si estende, senza mai perdersi, rimanendo sempre presso di sé. Questa è la determinazione più universale dell'ideale di contro al naturale, come bello. - L'ideale per se stesso è facile da abbracciare; la cosa più difficile in ciò è il fatto che l'ideale, in quanto non è mera idea, ma possiede anche realtà effettiva, viene con l'esistenza nell'esteriorità, ma in questo uscire nella finitezza mantiene ancora l'idealità stessa.

[Terza sezione. Esistenza dell'ideale o realtà effettiva del bello artistico] Questo lato, il terzo, deve ancora essere considerato meglio in base al concetto del bello e alla considerazione del bello artistico come l'ideale. La questione è ora fino a che punto l'esistenza come finitezza può accogliere in sé l'idealità. Se ci limitassimo alla scultura potremmo più facilmente passar sopra

questo lato, perché la scultura presenta l'ideale semplice. I suoi dei sono certo anche in movimento, ma la determinazione principale della scultura tuttavia è quella di rappresentare gli dei in quiete, chiusi in sé, non abbandonantisi nella finitezza. Ma l'arte non deve rimanere alla loro quieta figura, bensì deve anche presentare i movimenti dello spirituale.

Infatti principalmente lo spirituale è oggetto dell'arte, ed è spirito solo in quanto esce fuori nella finitezza come attività, e come tale passa nel dissimile spingendosi fino al delitto! I Greci, che avevano dinanzi a loro nei loro dei principalmente l'ideale, li hanno perciò rappresentati anche con passioni e parzialità, e perfino nel dio cristiano una delle determinazioni fondamentali è quella di passare nel crudo dolore della finitezza. Noi dobbiamo qui parlare dunque dei rapporti dell'esistenza in quanto essa è capace di presentare l'ideale. I diversi punti sono qui: innanzi tutto la considerazione del mondo esteriore come condizione nella quale si presenta l'ideale individuale; in secondo luogo della condizione particolare o della situazione; e in terzo luogo della reazione alla situazione. Il quarto punto è il lato della determinatezza del tutto esteriore, nella quale poi si trova l'ideale; ovverosia il fatto che l'arte, essendo esclusiva, si pone dinanzi a noi, viene in un rapporto con noi, non possiede dunque soltanto un rapporto con il suo mondo, bensì anche un rapporto con un mondo determinato, soggettivo. Questi sono i punti da considerare.

[1) Il mondo esteriore come condizione universale nella quale si realizza l'ideale individuale] La determinatezza è ciò in cui comincia la finitezza; poiché l'ideale è soggettività, ci si chiede dunque come debba essere fatta la finitezza per poter essere espressione dell'ideale; sotto quale condizione l'ideale può venir fuori. L'ideale come individualità presuppone un ambiente, deve muoversi, agire, e il mondo circostante è il terreno per questa azione. Come deve essere fatto questo terreno? [L'ideale come libera soggettività in sé chiusa non può avere per la sua realtà alcuna condizione per sé già oggettiva, contro la quale, in quanto essenziale, il soggetto sarebbe qualcosa di subordinato] Il mondo circostante è l'oggettivo di contro al soggetto. L'ideale è libera

soggettività, perciò il mondo circostante non deve essere un mondo essenzialmente oggettivo per sé, non deve essere una condizione per sé più giustificata, più vera; anzi la libera individualità deve essere chiusa in sé, e l'oggettività (della condizione) non deve ancora essere andata al di fuori di essa, il soggetto non deve ancora essersi diviso dall'oggettivo, altrimenti la soggettività sarebbe, di contro a questo mondo, solo qualcosa di subordinato. La potenza dunque non deve ancora aver sussistenza per sé, ma risiedere ancora all'interno dell'individualità, e quel che deve valere non deve esser presente per sé, ma deve essere posto mediante la soggettività.

[La condizione, rispetto alla libera soggettività, si collega al volere] La condizione dunque è un modo universale dell'esistenza e più ancora del mondo spirituale. I diversi lati dello spirito sono solo lati dell'uno e medesimo. Se si parla della condizione in relazione alla libera soggettività, allora la condizione è intesa in maniera tale che essa si connette a un volere, perché lo spirito entra nella realtà effettiva attraverso il volere.

[La condizione oggettiva del volere è lo Stato] La condizione oggettiva del volere è tale allorquando il concetto etico è presente realizzato in un ordinamento. Giustizia nei confronti di singole persone o di interi gruppi: questa noi consideriamo la condizione di uno Stato in genere, in cui vigono leggi, cosicché l'esistenza è in sé giustificata, perché è regolata da leggi. L'individuo nello Stato è indifferente; egli incontra l'universale, il concetto etico come un mondo presente; da un lato c'è l'ordinamento, dall'altro il soggetto che soltanto aderisce a quest'ordinamento, o riconoscendo in modo libero le leggi come cosa sua, o riconoscendole come servo, perché esse sono vigenti e forti.

[Il soggetto come tale, che lo voglia o no, deve farsi conforme a questa condizione oggettiva] Qui dunque le potenze etiche sono passate nell'esistenza e l'individuo è solo un esempio di questa eticità, che egli incontra, potendo essere in forza del proprio arbitrio a essa conforme o a essa contrapposto. In una comunità ordinata, in una condizione regolata da leggi gli individui hanno un rapporto del tutto diverso da quello che hanno in una condizione che precede lo Stato.

[La sostanzialità dello Stato è presente al di fuori del volere particolare del soggetto come soggetto] Gli individui in uno Stato sono la cosa meno rilevante, non hanno in se stessi al di fuori dello Stato alcuna sostanzialità, la quale è presente non come il volere particolare dell'individualità ma per sé. Invece in una condizione contrapposta il sostanziale è ancora chiuso negli individui, e in forza dell'arbitrio soggettivo dell'individuo accade che questo o quello sia diritto.

[In una condizione pre-statuale invece la sostanzialità è ancora chiusa nell'individuo e non ha oltre a ciò esistenza alcuna] In tale condizione l'individuo appare anche nella sua esistenza esterna come fondantesi su se stesso. Nello Stato l'esistenza esteriore dell'individuo è assicurata e presente per sé; in una condizione in cui lo Stato manca, la proprietà dipende dall'arbitrio dell'individuo; il diritto nella sua realtà effettiva si fonda dunque sugli individui che sono liberi e indipendenti anche nell'esistenza esteriore. Nello Stato l'uomo è libero solo grazie alla sua ponderazione e al suo giudizio; nella sua esistenza egli è protetto mediante l'Altro, che egli può o no riconoscere come il suo proprio. Dunque dove non vi è Stato anche l'esistenza esterna è dipendente dall'individuo.

[Una tale condizione è quella degli eroi] Questa condizione è quella degli eroi in genere. Solo in questa epoca c'è questa autonomia, questo fondarsi su di sé dell'esistenza non vincolata. Un esempio che ci viene in mente al solo sentire la parola eroi è la moltitudine degli eroi greci. I Romani ebbero subito la loro patria, la loro città, un universale già sussistente per sé. Gli eroi greci sono o in una condizione che precede le leggi oppure sono fondatori di Stati. Uno degli eroi principali era Ercole, e la sua virtù era celeberrima. La sua virtù era l'arbitrio di un individuo, la forza autonoma e la potenza della giustizia (concentrate) in un individuo.

[Ed è inoltre quella degli eroi omerici] Una tale condizione è ancora, più o meno, quella degli eroi omerici. Essi sono uniti sotto un re, ma il fatto che essi si siano alleati non è ancora qualcosa di conforme a leggi, non è qualcosa di già precedentemente presente per sé; è invece arbitrio degli individui. Tutti i partecipanti all'alleanza danno ognuno il proprio parere; Achille, quando lo

vuole, si isola autonomamente, può andarsene quando gli aggrada; la partecipazione alla guerra è arbitrio autonomo.

Ma un tratto di dipendenza emerge anche negli eroi; Ercole è al servizio del re, compie il proprio lavoro su ordine di costui. Tuttavia questa dipendenza è solo il legame interamente astratto, non un (rapporto) concreto, compiuto, legalmente stabilito.

[Inoltre dei rapporti feudali nella cavalleria medioevale] I rapporti feudali della cavalleria hanno aspetti simili. Il Cid ha un re, è membro di un'alleanza, ha doveri di vassallaggio; ma contro questi si leva la sua autonomia, che prende la forma della legge dell'onore, sia esso formale o di contenuto più concreto. I vassalli non si sottomettono ad alcuna autorità superiore, ognuno sta per sé.

Carlo Magno è circondato dai suoi vassalli come Agamennone, sbraita come Giove sull'Olimpo; ma i vassalli, che non vogliono, abbandonano l'impresa.

[Così pure degli eroi saraceni] Atteggiamento eguale, anzi ancor più ritroso, hanno gli eroi saraceni. In questi eroi si mostra la più splendida indipendente autonomia; essa è il terreno sul quale si muovono e compiono le loro imprese.

[Una simile condizione è la determinazione essenziale per la realizzazione dell'ideale] Questo terreno costituisce una determinazione essenziale nell'ideale.

Se invece guardiamo al rapporto che c'è nel nostro Stato, gli ideali sono qui in una cerchia ben più limitata, quella in cui l'uomo può ancora agire, nei riguardi della propria esistenza, in libertà soggettiva.

[L'ideale del mondo moderno ha perciò una cerchia molto limitata] Questa cerchia è una cerchia molto ristretta, dove hanno corso gli ideali di un buon padre di famiglia, di onest'uomini il cui modo di agire si connette alla cerchia che è ancora rimasta libera per l'arbitrio. Un tale ambito della casualità rimane sempre. Parlare di ideali di giudici, principi, non avrebbe alcun senso, perché questi compiono il loro dovere, fanno quel che è conforme all'ordinamento determinato, il quale, giacché vale già per sé, non è affare dell'arbitrio. Il monarca nei nostri Stati è determinato in modo tale che egli non ha più nelle proprie mani le più importanti funzioni di

governo, non pronunzia sentenze di persona, non amministra da solo le finanze, e decide unicamente dal punto di vista della forma, mentre il contenuto è determinato in parte dall'ordinamento sussistente, in parte dalle relazioni esterne.

Quel che il monarca fa è dunque di natura più o meno formale, e il contenuto non viene dall'individualità del volere.

[La condizione in genere della realizzazione dell'ideale si colloca in un'epoca antica, passata] Si fa chiaro subito da quanto precede che nell'arte antica come in quella moderna il mondo nel quale vengono collocati gli ideali è un'epoca remota. Gli argomenti del tempo antico appartengono sempre a una condizione che è un'epoca remota, un'epoca passata.

La memoria non riesce ad abbracciare un'epoca lontana nella sua finitezza, e ne serba solo un'immagine generale. Nella memoria le circostanze locali in genere si confondono, non stanno in immediata determinatezza; la memoria conferisce generalità già all'ambiente puramente esteriore. Perciò l'epoca antica è in base al suo contenuto un terreno per gli eroi, in cui le necessità, i bisogni non sono ancora presenti, in cui l'ordinamento legislativo, l'apparato statale non esistono ancora.

[Gli eroi dell'ideale sono presi da un ceto indipendente, quello dei principi] Bisogna inoltre considerare che gli eroi dell'ideale sono presi da un ceto particolare, quello dei principi. Nella tragedia antica noi vediamo la condizione, il terreno privo di individualità, rappresentato da un coro. Al di sopra di esso stanno le individualità, che sono ciò che domina su tale terreno. Nella condizione dei principi noi ci rappresentiamo la perfetta libertà del volere e dell'agire. Se invece si prende una condizione diversa, per esempio la nostra, e si mostrano in esse delle figure, noi notiamo ovunque la coartazione: esse sono ovunque dipendenti e ristrette dalla loro passione, dall'arbitrio che è giustificato legalmente e ha dietro di sé l'insuperabile potenza dell'ordinamento borghese. Nel romantico troveremo tuttavia delle modificazioni. Se citiamo le figure shakespeariane, esse si trovano in una condizione nella quale il vincolo della legge è ancora lento, lascia ancora maggiore arbitrio alla soggettività. I caratteri sono bensì autonomi, ma, nel loro

dispiegamento e nella catastrofe che lo accompagna, autonomi non in modo concreto ma piuttosto in modo formale. La condizione degli eroi è una condizione che corrisponde in modo particolare alla giovinezza, che cerca presto di configurare per sé una tale condizione. I primi prodotti giovanili di Goethe e Schiller non ci presentano questa condizione, ma piuttosto il contrasto tra l'indipendenza e l'esser vincolati all'unità statuale. Quando l'individuo si trova in questa opposizione, deve prendere la sua determinazione dalle leggi, è sicuro solo tramite loro, ma si trova in urto con esse, questo è il grado successivo della situazione. Götz von Berlichingen si muove nell'epoca del tramonto della cavalleria, nella quale insieme comincia l'ordinamento borghese oggettivo, si incontrano l'epoca eroica dei cavalieri e l'oggettività borghese. Questo è uno degli argomenti più elevati. Il contenuto dei Masnadieri di Schiller è questo: l'individuo, ferito dall'ordinamento e dal modo in cui gli uomini ne abusano, si trasforma in nemico dell'ordinamento sociale e gli muove guerra con le proprie forze, vuole ristabilire il diritto e togliere le assurdità dell'ordinamento. Moor diventa masnadiero e si crea da solo una condizione eroica. Ma poiché così sta in opposizione a entrambi e questa opposizione stessa costituisce il terreno della rappresentazione, ciò appartiene già alla situazione.

[2) La situazione] Il secondo punto al quale dobbiamo passare è la situazione. La condizione è il modo universale dell'autocoscienza spirituale, dell'eroico, così come esso si comprende, l'interiore concetto che l'uomo ha di sé, il modo in cui egli si fa cosciente delle proprie condizioni. In questo comprendere c'è sì anche movimento, sviluppo dell'individualità, ma in misura maggiore si tratta di un comprendere attraverso la riflessione e la rappresentazione astratta, nel quale l'arte non può acquietarsi, anzi deve procedere oltre alla volta della particolarità dei caratteri.

[La condizione è il sostanziale come abitudine] Quando parliamo della condizione sottolineiamo insieme il lato dell'esteriorità del sostanziale. Questo contenuto sostanziale è presente in parte come abitudine inconscia, in parte nella forma di esistenza casuale.

Questo contenuto sostanziale consiste nelle potenze universali, che sono ciò che è interiore alla condizione e la governano.

[Questo sostanziale sono le potenze etiche (presentate) in armonia.

Poiché però esse vengono a manifestazione come potenze, ottengono un'esistenza determinata l'una di contro all'altra ed entrano così nell'opposizione] Dapprima esse sono presentate come armonia. Ma un'abitudine non è una maniera degna della potenza sostanziale, in quanto essa appartiene essenzialmente all'autocoscienza; le potenze interne debbono dunque apparire in figura più degna che nella mera condizione: poiché esse vengono all'apparenza come potenze, debbono assumere figura, ottenere esistenza e apparire in determinatezza l'una di contro all'altra - e venire così nell'opposizione reciproca. In questo apparire comincia la situazione.

[La situazione ha a proprio fondamento la condizione ed è il rapporto della condizione in genere con l'uomo in quanto questi è colui che mette in azione le potenze della condizione] La situazione contiene da una parte le circostanze e dall'altra il rapporto dell'uomo con esse. È l'uomo che fa agire quelle potenze che dapprima sono soltanto interiori, le porta a manifestazione. Le circostanze per sé non hanno alcun interesse e lo ottengono solo in quanto sono per lo spirito e nel rapporto delle potenze di contro alle circostanze, delle quali le prime sono il sostanziale.

[Questo rapporto è il bisogno in genere] Questo rapporto possiamo chiamarlo il bisogno. La situazione in genere offre un vasto campo alla considerazione, ed è sempre una cosa importantissima che in un'opera d'arte si trovi una situazione interessante. Esse sono diverse per le diverse arti: in relazione alla situazione la scultura è limitata, mentre la poesia e la pittura sono più libere. Qui noi possiamo dare solo i punti di vista generali.

[(a). situazione quieta, senza processo: antiche statue dei templi] Opere del tutto prive di situazione sono gli dei nella loro fissa tranquillità, le antiche statue dei templi. Per esempio l'Apollo del Belvedere, che viene rappresentato mentre contempla tranquillo Pitone ucciso, è già una situazione, e anche in seguito è stato

scolpito in queste quiete forme. Una tale entità priva di processo è costituita, nella religione cristiana, da dio padre. Anche i ritratti sono egualmente privi di situazione. Ma oltre a ciò l'arte deve procedere alla volta di (presentazioni) più concrete: quel che è semplice deve attivarsi e così abbiamo in secondo luogo: la situazione determinata.

[(b). situazione come movimento: meccanica, o espressione del bisogno] La prima situazione è soltanto il passaggio dalla quiete al movimento come estrinsecazione dell'impulso, in parte del bisogno, in parte del movimento meccanico. In questo modo è indicato il passaggio dalle figure dell'antico Egitto a quelle greche. Gli Egizi presentavano i loro dei con le gambe unite; sono stati i Greci i primi a scostare braccia e gambe dal tronco e a dare alla figura la posizione dell'inedere. Riposare, dormire sono situazioni semplici, ed esse appartengono di preferenza alla scultura. Proprio attraverso una tale azione di per sé insignificante i Greci hanno dato maggior risalto all'altezza del loro ideale; perché quando il movimento è del tutto privo di conseguenze è appunto nell'insignificanza dell'azione che vien fatta meglio risaltare la quieta grandezza degli dei, e così una tale azione priva di conseguenze è più appropriata alla rappresentazione di quanto lo sia un'azione determinata, concreta. Per esempio a Potsdam si trova un Mercurio che allaccia le ali ai propri calzari. Questa azione è superflua, perché il dio non ha bisogno di ali. Thorvaldsen invece ha scolpito un Mercurio, che sta anche lui seduto; ma l'azione che egli compie è già troppo drammatica per poter appartenere alla scultura: infatti egli controlla Marsia, lo spia astutamente, tendendogli un agguato in modo da poterlo ferire, stringendo di nascosto il pugnale.

Questa è già la rappresentazione ricca, non più la quieta semplicità, tanto che la grandezza degli dei, che emerge meglio nell'azione semplice, ci appare già svanita. La Donna che si allaccia i calzari di Wilhelm Schadow compie anch'ella la semplice azione di Mercurio, ma tale azione non ha più in questo caso grande interesse, perché le manca quanto ci colpisce quando a compierla è, anodinamente, Mercurio. Quando a compiere questa azione è una fanciulla, in essa non c'è più nient'altro che l'azione stessa che ella

compie. Gli antichi sono ricchi di tali azioni disinvolute, hanno inventato rappresentazioni di giochi ecc. Questo appartiene in modo particolare al carattere dell'arte greca: far conoscere la quiete e l'animo fanciullesco degli dei attraverso tali azioni insignificanti. Queste situazioni non sono in effetti ancora un'azione, perché a quest'ultima appartiene uno scopo morale.

(c) la situazione come azione] Le azioni vere e proprie costituiscono il veritiero interesse in cui il lato sostanziale dello spirito si porta a estrinsecazione. Queste azioni si collegano a circostanze esteriori.

[L'azione consiste nell'esteriorizzarsi, nell'apparire di un lato sostanziale dello spirito e richiede un bisogno essenziale, che generi il rapporto tra l'individuo che pone in atto il sostanziale e il sostanziale come condizione] È necessario che ci sia un bisogno essenziale che spinge all'azione: le circostanze debbono essere una premessa, che stia in contrasto (con il bisogno essenziale). Non si tratta dunque di circostanze in genere, ma solo in relazione a un bisogno essenziale. Tale conflitto può essere un male fisico, come nella malattia di Admeto nell'Alceste. Si tratta in questo caso di un male, una circostanza in rapporto ai due coniugi. Altrettanto accade con la peste nell'accampamento dei Greci. Essa viene introdotta già di per sé come conseguenza di un delitto, come punizione.

[Questo rapporto può risultare da una causa fisica] Il conflitto può però anche essere di altra natura, seppur sempre fisica. Per esempio: quando in una casa reale si trovano due figli, e non è stabilito a chi spetta il comando, cosicché ognuno ha il medesimo diritto. Così il conflitto può scaturire dalla famiglia, e questa è una situazione molto antica, che comincia già con Caino, prosegue con la guerra tebana, si trova in Firdusi nel poema eroico dei Persiani, ed è in quel caso una determinazione fondamentale, l'occasione per una serie di scene della lotta di diverse nazioni. Un contrasto del genere c'è anche nella Fidanzata di Messina.

[Inoltre da una passione] La situazione inoltre può essere occasionata anche da una passione casuale, per esempio l'amore, o anche dalla passione del dominio, o in genere da una passione che entra in rapporto con i doveri oppure anche con un'altra passione.

[Poiché a causa di queste passioni viene violata una condizione etica, sostanziale, questa si mostra come potenza in quanto, reagendo, ristabilisce la propria necessità] Le circostanze principali in relazione a una situazione, tuttavia, stanno nel fatto che a causa di una tale passione avvengono violazioni dell'etica o della religione, o in genere che si tratti di circostanze che producono una reazione. Se la violazione è di natura etica, allora bisogna reagire, perché la necessità deve ristabilirsi. Dunque le circostanze non vengono concepite a caso, anzi la concezione è essenziale, la reazione necessaria. E questa è la situazione vera e propria.

(3) Reazione della condizione sostanziale contro la propria particolare situazione come azione e reazione di questa contro la condizione] Così nella religione cristiana l'occasione è il peccato del genere umano; e la reazione, la redenzione, è fondata nella natura divina. Si può notare inoltre che qui non è possibile porre alcun inizio determinato.

[L'inizio della reazione non può essere determinato, perché ogni azione si mostra come risultato di qualcosa di precedente, che a sua volta era risultato ecc.] Se le circostanze sono meramente naturali, allora siamo di fronte a un vero inizio; ma quel che è inizio relativo può anche essere risultato di intrecci e azioni precedenti. Per esempio: è accaduta una prima violazione; essa viene superata, e tuttavia questo superamento può essere nuovamente una violazione, contro la quale si deve reagire. Su questa base vediamo nascere in molti cicli una serie di drammi, per esempio trilogie.

[Ciò si mostra nei drammi che hanno per argomento la storia della famiglia di Agamennone] Nella famiglia di Agamennone Ifigenia in Tauride riscatta la maledizione della casa. La permanenza nella Tauride costituisce l'inizio dell'ultimo dramma. Questo inizio è però il risultato di un intreccio precedente, cioè del delitto di Oreste, che vendica il padre sulla madre e perciò deve essere punito, perché egli, che è il figlio, vendica il delitto sulla madre. Il primo inizio è il sacrificio compiuto da Agamennone in Aulide, questo è di nuovo condizionato dal rapimento di Paride e così via via di azione in azione.

[Altrettanto accade nella storia di Edipo] Altrettanto accade nel ciclo tebano. In esso la conclusione è costituita dall'Antigone, che è un risultato di intrecci precedenti. Così ciò che per un verso è inizio è sorto da qualcosa di precedente. Se vogliamo rappresentarci un tale seguito di avvenimenti, di preferenza è in grado di farlo l'arte poetica ma - proverbialmente - una trattazione del genere diventa qualcosa di noioso, ed è una vecchia esigenza quella che il poeta conduca il suo lettore in rem praesentem.

[Nella misura in cui questo decorso è meramente naturale, appartiene alla prosa e diventa noioso nell'arte] La trattazione minuziosa a partire dall'inizio è affare della prosa.

Che invece non sia interesse dell'arte cominciare dall'inizio ha la sua motivazione nel fatto che un tale inizio è un mero decorso naturale, esteriore, è piuttosto un'unità apparente che un'unità necessaria al contenuto. L'individuo è il filo conduttore degli accadimenti che non si legano mediante il loro contenuto.

[Ciò mediante cui l'individuo si è formato viene in luce già in una situazione significativa, sebbene il prodursi della situazione abbia un inizio relativo] Le circostanze sono certo quel che forma l'individuo, ma ciò che costituisce il naturale dell'individuo, così come esso si è formato, viene in luce anche senza di esso in un'azione e in una situazione significativa. Omero, per esempio, nell'Iliade comincia subito direttamente con la Cosa, con l'ira di Achille, e non racconta la storia della vita di Achille, ma offre subito un'azione determinata, e in modo tale che a costituire lo sfondo del suo quadro è qualcosa di molto interessante.

[L'azione deve possedere in-sé qualcosa di in- e per-sé valido, ed essere qualcosa di giustificato] Il prodursi della situazione è un inizio relativo e deve in secondo luogo possedere in sé una giustificazione essenziale. Per esempio nell'Antigone di Sofocle l'occasione di avvio è costituita dall'ordine del re, secondo il quale il fratello non deve ottenere l'onore della sepoltura. Non compiere il dovere familiare è contro la pietà di Antigone, ed ella agisce in contrasto con il comando dello Stato. Antigone ha dunque una degna motivazione per l'azione, e il comando di Creonte è altrettanto giustificato, nella misura in cui il fratello è venuto come

nemico della patria e ha tentato di distruggerla. Se vogliamo citare un esempio contrastante, possiamo prenderlo dal mondo indiano.

Si tratta di un episodio del (Mahabarata). L'eroe ha sposato la figlia di un re e in questo modo si è fatto dei nemici, che volevano sposare la medesima fanciulla. Sono dei geni, che ora lo controllano in attesa del momento in cui egli commetta un fallo. Due demoni stanno a lungo in agguato; e il delitto, che l'eroe commette, consiste solo nel fatto che egli calpesta la propria orina. Ciò è qualcosa di in sé assurdo, che può trovare la sua giustificazione solo presso gli Indiani. Altrettanto ributtante è l'intreccio in una antica poesia tedesca di Hartmann von der Aue. L'eroe è malato e si rivolge ai monaci di Salerno.

Per salvarlo, questi richiedono che un essere umano si sacrifichi volontariamente per lui. Una fanciulla, che è innamorata di Hartmann, decide di farlo. Questo è, dal nostro punto di vista, del tutto barbarico, e la commovente dedizione della fanciulla non può certo ottenere il suo effetto. Si possono dunque introdurre situazioni di varia natura, ma la necessità della reazione non deve prodursi attraverso qualcosa di bizzarro, di ripugnante, bensì attraverso qualcosa di in sé giustificato. Abbiamo dunque visto che le circostanze in genere, nella misura in cui vengono afferrate dall'animo, causano una reazione.

Questo afferrare costituisce l'altro lato rispetto alle circostanze, ed è attraverso di esse che l'azione viene innanzi tutto prodotta. L'azione è ciò mediante cui l'individuo si mostra per quel che egli è, è la veritiera realtà dell'individualità spirituale. La serie degli atti mostra la natura dell'individuo.

[La presentazione dell'azione e della reazione appartiene di preferenza alle arti del suono: alla musica e alla poesia] La presentazione dell'azione appartiene di preferenza al discorso; giacché le altre arti possono mettere in risalto solo un singolo momento, hanno come loro mezzo l'intera figura, l'espressione dei gesti e dell'intero corpo. Ma questa esteriorizzazione è un modo inferiore rispetto alla chiarezza che si raggiunge attraverso il discorso. Le azioni sono le più chiare maniere di rivelarsi dell'individuo.

Ciò che egli è viene in luce solo attraverso l'azione.

[La cerchia delle azioni è delimitata dai momenti dell'idea] L'azione produce una reazione contro le circostanze. Se parliamo di azioni in genere, di solito ce le rappresentiamo come qualcosa di estremamente vario, ma la cerchia dell'agire è limitata attraverso l'idea necessaria. Qui dobbiamo trattare solo l'aspetto universale. E se consideriamo l'aspetto universale dell'azione, in essa si mostrano, con riguardo all'arte, due lati: in primo luogo il bisogno essenziale, in base al quale si agisce, e poi l'individualità particolare dell'agente. Perché ad agire può essere soltanto l'individuo concreto.

[I momenti dell'azione sono: a) il sostanziale, ciò che viene attuato attraverso l'azione. Questo sostanziale consiste in un qualche momento dello spirito e delle sue forme] In questo bisogna dunque considerare innanzi tutto il sostanziale, ciò che viene attuato, poi il particolare dell'individualità. Per quel che riguarda il sostanziale, esso è una qualche potenza universale, che è fondata nella natura dello spirito e delle sue forme. Se noi mettiamo in risalto questo contenuto per sé, esso costituisce la materia per quel che, in particolare presso i Greci, erano gli dei. Questo contenuto soggettivo, che l'azione possiede, è l'in-sé ideale. Con riguardo ad esso, noi non abbiamo bisogno di andare in cerca del modo in cui qui la finitezza viene messa da parte, perché il contenuto è in- e per sé ideale.

[Tali momenti sono la materia per gli dei greci] A stare alla base degli dei sono momenti eterni, rapporti assoluti.

Anche il momento naturale è in loro una parte del contenuto, tuttavia negli dei greci il fondamento principale è costituito dal momento etico. Già un antico ebbe a dire che l'uomo ha tratto dalla propria natura gli dei, il pathos, la potenza, la quale costituisce il sostanziale dell'individualità; una potenza come per esempio la famiglia, la pietà; l'autorità statale, potenza, onore, amicizia, amore della stirpe, della patria, proprietà, ricchezza. Queste potenze sono quel che è sostanziale di un'azione e la materia per gli dei antichi.

Sono i momenti giustificati in genere, l'ideale in- e per-sé, lati essenziali dello spirito che vuole, l'affermativo in genere.

[Questi momenti debbono essere qualcosa di in sé giustificato, un vero affermativo e non un lato meramente negativo dello spirito] C'è nello spirito anche un negativo; ma se esso viene elevato a figura di una potenza autonoma, ciò non ha alcun interesse in sé.

Quando dunque in epoca moderna si sono poste accanto agli dei figure che sono solo un negativo - come per esempio l'invidia, l'odio - ciò ha qualcosa di repellente. Queste sono in- e per-sé un che di nullo, ed esporle è una vuota prosa. Il diavolo è un personaggio altamente prosaico. I momenti essenziali non debbono restare universali, perché altrimenti sono puri pensieri o rappresentazioni astratte, che non sono le forme dell'arte, la quale presenta l'universale come un ente individuale, immediato.

[Inoltre, facendo parte dell'arte, questi momenti debbono diventare figure autonome] Le potenze universali dunque debbono diventare figure autonome, dei, come lo sono presso gli antichi. Esse debbono rappresentare un momento essenziale, non un arbitrio della fantasia. Questa individualità appartiene alla figura; e questa non viene condotta più oltre di quanto implichi la determinazione della soggettività. Soggettività è l'uscire nell'esteriorità e quindi in tutte le implicazioni.

Gli dei sono bensì individualità, determinazioni universali in significato determinato, ma in modo tale che con l'individualità non si fa pienamente sul serio.

[Gli dei sono beati, ossia sono un sostanziale individualizzato, cosicché la sostanzialità non va mai perduta nel passaggio alla finitezza] Perché gli dei sono in sé beati; in quanto determinati vengono bensì in conflitto, ma nel conflitto bisogna al tempo stesso che non vi sia alcuna serietà, anzi gli dei debbono rimanere eternamente sereni, non pongono mai la loro intera individualità in un interesse determinato, ma rimangono sempre in sé sereni. E questa è l'ironia, che aleggia sugli dei omerici. Essi si lasciano qui e là coinvolgere, ma presto abbandonano l'impresa e se ne tornano su nell'Olimpo.

Nel caso degli dei, non può avvenire che essi perseguano uno scopo con determinatezza e costanza e vi periscano. In queste divinità emergono anche particolarità ulteriori, delle quali però noi

non sappiamo come dovremmo ricondurle al concetto proprio degli dei; particolarità di questo tipo sono le avventure amorose di Giove ecc.

Queste particolarità non riguardano l'essenza degli dei, e sono invece accessori. Vedremo più avanti da dove provengono. Si tratta di resti di qualcosa di precedente. In presenza di questi ideali divini, non è difficile per l'arte mantenere l'idealità.

Ma nell'individualità degli dei si introduce una difficoltà specifica, perché pur essendo individuali, esclusivi, entrano in una relazione esterna con gli esseri umani. Gli dei sono in base al loro contenuto universali in genere - questo universale, questa idea, viene realizzata effettivamente nell'azione; questa realizzazione spetta all'attività umana, all'individualità soggettiva. Essa ha per proprio contenuto sostanziale la materia degli dei, i *pathe*. Essi sono l'interesse, le potenze che spingono negli uomini che agiscono. Per un verso esse indicano la soggettività dell'essere umano, per un altro sono determinazioni libere, *in-e-per-sé-essenti*.

[Poiché gli dei sono il sostanziale di tutte le azioni, che vengono realizzate attraverso la soggettività dell'uomo, essi stanno, in quanto esteriori, di contro a quest'ultimo e vengono in collisione con la sua libertà] Poiché essi appartengono all'uomo, sono il proprio dell'uomo, lo sospingono, subentra la contraddizione, che le medesime determinazioni vengono rappresentate di contro agli uomini in autonoma individualità, e così vengono in collisione con la libertà umana. Si tratta dello stesso rapporto che si presenta anche in questioni che hanno il loro posto nella religione cristiana. Si dice per esempio che lo spirito di dio conduca a dio. Se questo è vero, allora l'essere umano appare come il terreno meramente passivo sul quale lo spirito agisce, e la libertà umana, la volontà umana sembrano non avere in ciò alcun ruolo, anzi il fatto che lo spirito agisca in un individuo sembra essere un'arbitraria decisione divina, una sorta di fato, al quale l'uomo stesso non partecipa. La medesima collisione è presente nel caso degli dei.

[Quando il rapporto rimane tale che gli dei entrano in scena esternamente, come la potenza che dà ordini, è freddo e prosaico] Se il rapporto viene presentato in maniera tale che l'uomo sta di contro

al dio, esternamente, come di contro al sostanziale, questo è un rapporto del tutto prosaico, perché il dio ordina e all'uomo non resta che obbedire. Questo rapporto lo vediamo in parecchie tragedie greche, ad esempio nel Filottete. Filottete è ostinato nel suo carattere. Dopo che l'inganno di Ulisse è fallito, e Filottete non vuole andar con lui al campo di battaglia, Eracle, che sopraggiunge, ordina a Filottete di andare. Una soluzione di questo tipo, attraverso l'intervento di un dio, ha per noi sempre qualcosa di freddo. D'altronde succede spesso che in un eroe una virtù venga rappresentata come un mero essere. Ad esempio si narra di Achille che egli sia divenuto invulnerabile, e vulnerabile solo al tallone. Se ci figuriamo 96 tutto ciò, ogni rappresentazione del valore guerresco vien meno; se egli è invulnerabile, l'essere eroe non è una azione spirituale, ma una qualità meramente fisica. Questa collisione costituisce una difficoltà per il poeta, e il punto di vista prosaico delle narrazioni greche si attiene volentieri a questo rapporto meramente esteriore di dei ed eroi.

[Gli dei debbono per ciò essere presentati come sia interni che esterni all'uomo, debbono costituire l'autentica interiorità, il sostanziale dell'uomo] Il poeta supera questa difficoltà solo se, per un verso, individualizza bensì l'ideale, ma, al tempo stesso, mostra questo esteriore come un che di immanente, di spirituale, che appartiene al carattere dell'uomo. L'apparire esteriore deve contemporaneamente mostrarsi come qualcosa di interno all'essere umano.

Così, quando presso gli antichi sentiamo parlare di Eros come dio autonomo, abbiamo subito la rappresentazione che non si tratta di qualcosa di meramente esteriore, bensì di un pathos, di un impulso immanente del soggetto.

[Esempi in Sofocle] In Sofocle, nell'Edipo, le Eumenidi ricorrono più volte, quando il padre maledice i suoi figli. Le Eumenidi noi ce le rappresentiamo innanzi tutto come Furie che perseguitano dall'esterno chi ha commesso un delitto; ma il poeta le chiama anche eumenidos patros, (*)

* L'espressione non è corretta; probabilmente occorrerebbe leggere: Eumenides tou patros.

la maledizione paterna, la furia contro i figli del suo animo ferito; esse sono dunque potenze dell'animo. Dunque, per un verso è profondamente sbagliato, commentando un poeta, dare una spiegazione prosaica degli dei, dicendo che si tratta di qualcosa di puramente interiore; ma d'altra parte ciò è anche giusto. Infatti gli dei, per quanto da un lato siano esterni, dall'altro si trovano anche nell'animo. In Omero si passa continuamente dall'un lato all'altro. Gli dei realizzano qualcosa che sta al di fuori dell'animo dell'uomo, ma che può essere al contempo anche al suo interno.

Ed è difficile comprendere l'interiorità di quel che sussiste come esteriore. Per esempio, nella contesa, quando Achille vuole sguainare la spada contro Agamennone, Minerva lo trattiene. È facile rappresentarsi la cosa in questo modo: questo processo è contemporaneamente qualcosa di interiore, un troncarsi dell'ira in se stessa, un trattenersi dell'animo. Questo trattenersi è qualcosa d'altro rispetto all'ira, e perciò il poeta può rappresentarlo come esteriore. Ma insieme noi ci rappresentiamo che Atena, questa riflessione, è qualcosa di interiore. Nell'Odissea vediamo, nell'episodio di Telemaco, Minerva come Mentore. Ciò è già più difficile a concepirsi come qualcosa che sia contemporaneamente interiore, e tuttavia anche in quel caso scorgiamo la connessione della manifestazione esteriore e dell'interno. Quando gli dei sono soltanto artifici meccanici, che intervengono ordinando dall'esterno, ciò non ha alcun interesse, o ha un interesse non artistico.

[In Goethe, in opposizione a Euripide, nell'*Ifigenia*] Da questo lato ha molto interesse una rappresentazione goethiana.

Goethe ha infatti trasformato l'*Ifigenia*, perché egli ha trasferito quel che in Euripide appare come qualcosa di meramente esteriore in un rapporto dell'animo con l'animo. Si tratta di uno dei più begli argomenti della produzione goethiana. In Euripide Oreste ruba con *Ifigenia* la statua della dea, così che il loro legame è unicamente quello del furto. Toante dà l'ordine di inseguire i ladri, ma Atena sopraggiunge e gli comanda di lasciar perdere i due fuggitivi. Toante decide così di riconoscere il comando degli dei, di eseguire il loro secco ordine. In Goethe la vicenda è del tutto diversa.

Ifigenia diventa la dea che, fidando nella forza dello spirito, parla a Toante, e il cambiamento di opinione in Toante avviene interiormente, mediante il contenuto che Ifigenia gli presenta. Quel che in Euripide è meramente esteriore è qui convertito in qualcosa di interno. A queste divinità appartengono anche gli esseri fantastici dell'epoca moderna. Nei loro riguardi si presenta spesso un rapporto esteriore, sciocco, e c'è sempre il pericolo che tali rapporti non diventino nulla di libero.

[Altrettanto in Shakespeare, nel Macbeth e nell'Amleto] Per quel che concerne per esempio le streghe nel Macbeth e lo spettro nell'Amleto, queste rappresentazioni sono più o meno soltanto una forma obbiettiva dell'interiorità. E qualcosa di manchevole quando si presentano come determinanti, in modo tale che danno ordini solo dall'esterno. Nel Macbeth le streghe annunziano a Macbeth il suo destino; ma quel che dicono, noi lo vediamo, è solo l'interiorità propria di Macbeth, che si rivela a lui in questa forma. Amleto lo vediamo presentarsi in scena con l'oscuro presentimento di qualcosa di mostruoso; gli appare poi lo spettro del padre e gli rivela antichi misfatti. Dopo questa scoperta ci potremmo aspettare che Amleto punisca energicamente il delitto, ma il carattere melanconico di Amleto non è per sé appropriato alla rapidità nell'azione, e Goethe ha espresso tutto ciò in questa immagine: che un grande compito, piantato in un vaso troppo fragile, finisce per frantumarlo. Amleto è una natura nobile, ma debole. Sembra comunque che noi potremmo attenderci che Amleto non esiti. È una fine notazione il fatto che Amleto dica una volta che potrebbe essersi trattato anche del diavolo e che perciò egli vuole far rappresentare la commedia, acquistando in questo modo la certezza di come sono andate le cose. Qui vediamo come Amleto non creda fino in fondo a un'apparizione, tanto che egli richiede un altro tipo di conferma. In generale, lo abbiamo detto, il rapporto degli dei, concepiti come esterni, con gli esseri umani è un rapporto molto difficile per il poeta, perché essi non debbono essere semplicemente quelli che danno gli ordini, non debbono essere un mero artificio meccanico.

Quel che è obbiettivo, deve anche essere soggettivamente presente nell'animo, deve mostrarsi immanente in esso.

(b) la concreta individualità umana come realizzazione della sostanzialità dell'azione] Ora dovremmo passare al secondo punto in rapporto all'azione. Si tratta dell'individualità umana concreta come tale. Le circostanze vengono comprese, e l'uomo reagisce contro di esse. Questo interesse, in quanto veritiero, costituisce il fondamento di quel che viene presentato come manifestazione esteriore. È il carattere umano in opposizione al pathos, e la questione è in cosa consista qui l'ideale. L'essere umano compare qui essenzialmente come soggetto; ora, che cosa è in gioco qui? La libertà della soggettività. Una divinità è soltanto una proprietà, un lato sostanziale. L'essere umano è totalità soggettiva, a un uomo appartengono tutti gli dei; egli racchiude nel proprio petto tutte le potenze, che nella cerchia degli dei sono proiettate l'una fuori dell'altra, è la ricchezza dell'intero Olimpo. Con ciò è determinata la collocazione del soggetto: ossia che esso si mostra come la ricchezza di queste molteplici relazioni. L'uomo chiuso in una passione è rinserrato in un pathos, di lui si è impadronito un dio, egli non è più libero soggetto come tale, è fuori pathe di sé, mentre l'esser-presso-di-sé è la libertà.

[Non può essere dominato in modo esclusivo solo unilateralmente da un pathos, in modo tale che la libertà vada perduta. Anzi il soggetto deve mostrarsi come la possibilità reale di tutti, Esempio degli eroi omerici] La mera passionalità, in cui l'intera coscienza è trapassata in una passione, è un'impotenza, un'unilateralità. Anche in questo caso tuttavia esiste un modo nel quale il poeta può ancora conservare la soggettività. La soggettività per sé e la sua ricchezza costituisce la particolarità, nella quale si presenta un soggetto importante. Un soggetto debole è quello in cui non emerge nulla di determinato, nessun interesse imperioso; questo è un carattere senza interesse.

Ma il soggetto deve mostrare la capacità di essere un intero sulla base di parecchi lati, così che tutti questi diversi punti divengano vitali. Gli eroi omerici sono caratteri di questo tipo. Achille compare nelle situazioni più diverse; egli ama sua madre Tetide; ama Peleo, il vecchio padre, che è rimasto in patria; ha un rapporto familiare col suo vecchio servitore; ama Briseide, e l'amore per lei insieme al suo

onore ferito lo spingono alla contesa con Agamennone; Achille è anche l'amico più caro, ama Patroclo e Antiloco, onora il vecchio Nestore e lo copre di doni in occasione delle onoranze funebri di Patroclo. Ma Achille è anche irritabile, valoroso, piè veloce, e inoltre è un uomo che nell'odio contro il nemico si spinge fino all'estrema crudeltà. È tanto forte, quanto è debole quando Priamo viene da lui e gli afferra la mano che gli ha ucciso il figlio.

In un individuo consimile c'è tutta la multilateralità della natura umana. L'elevatezza di questa figura sta nella sua multilateralità. Altrettanto diversi sono gli altri caratteri in Omero, ognuno è un intero, un mondo.

[Questa ricchezza è però più o meno limitata nelle diverse specie dell'arte. La tragedia nelle sue figure è affine alla scultura] Una tale ricchezza in un singolo individuo non può presentarsi in ogni specie di arte. La figura tragica è più semplice, è animata da un unico interesse, e anche in questo tali figure si approssimano alla semplicità dell'immagine scultorea; tuttavia esse non sono soltanto l'astrattezza di una passione, come accade nelle tragedie francesi, in cui ogni personaggio mostra sempre solo un lato. Al contrario, le figure tragiche di Sofocle, per quanto plastiche, mostrano tuttavia anche questa multilateralità, seppure solo nella presenza di spirito, nella ponderatezza, nella ricchezza dell'eloquio, con il quale si giustificano, deliberano ecc. Romeo, nel Romeo e Giulietta, sta anch'egli in rapporti molteplici: con gli amici, col frate, col paggio, con lo speziale, con Giulietta, ed egli è sempre nobile e degno, per quanto chiuso in un interesse particolare. Ma anche quando l'arte non permette di mostrare l'intera ricchezza in un solo soggetto, essa possiede uno strumento che appartiene alla bellezza stessa. [La scultura mostra le sue figure in beata tranquillità come la possibilità di tutti i rapporti] L'immagine plastica nella sua tranquillità lascia scorgere la libertà di una figura, la possibilità di entrare nei rapporti più diversi; noi scorgiamo la quieta profondità, che abbraccia in sé la possibilità di tutte le potenze. L'altro lato è un imperversare della passione, in cui il carattere si concentra in un unico punto, mentre la tranquillità della scultura presenta la possente naturalità, che chiude

in sé, quieta, tutte le potenze. Questa è la parte generale sulla soggettività.

[4) La determinatezza del tutto esteriore nella realizzazione dell'ideale] Riguardo ad essa dobbiamo ancora far menzione del lato della determinatezza del tutto esteriore. Infatti nel soggetto, in quanto singolo, entra anche la realtà assolutamente comune, il fatto di essere condizionato da tutti i lati.

[In quanto è l'individuo a realizzare l'ideale, fa il suo ingresso qui anche il lato della determinatezza esteriore in genere] 101 L'individuo entra in un mondo finito, in una determinata località, epoca dell'azione, in determinati modi e rapporti dell'abitare, dell'arredo, dei bisogni fisici, dei vari tipi di armi, delle comodità della vita, e poi nei rapporti del comandare, dell'ubbidire, della famiglia, della ricchezza, dei costumi morali, dei rapporti casuali - e tutto nella più varia diversità. Questo è il lato nel quale l'ideale viene a contatto con la prosa della vita comune. Se abbiamo una rappresentazione nebulosa dell'ideale, potremmo ritenere che tutto questo dovrebbe venir escluso. L'ideale dovrebbe essere sottratto all'intera sfera del bisogno. Questo atteggiamento si trova in particolare nelle figure dell'epoca moderna, in cui la nostalgia dell'animo e l'interiorità sono il fine ultimo, trattandosi di figure che, avendo alto concetto di sé, guardano solo al cielo, disprezzano tutto ciò che è terreno e si innalzano al di sopra di esso. Ma questo è un modo sbagliato di concepire l'ideale, un'idealità malata. Infatti l'essere umano è totalità soggettiva, e come tale egli si esclude da una natura inorganica, da ciò che è esteriore, ed escludendosi egli si rapporta a tutto questo. Al soggetto appartiene un mondo che lo circonda, così come a un dio appartiene un tempio. Questo mondo non è una totalità casuale, è anzi una totalità che è in sé connessa in modo conseguente. L'uomo deve essere presentato in relazione ad essa, perché egli si trova in tale relazione.

[Questo rapporto con l'esteriorità deve essere un rapporto libero, sereno] Questa relazione non deve però essere una relazione meramente negativa, perché una simile libertà è una libertà malata, una libertà che rinuncia soltanto; la malattia della nostalgia, della vanità, che si reputa troppo buona per il mondo. L'uomo deve essere

a casa propria nel mondo, soggiornare libero in esso, sentirsi familiare. L'idealità consiste nel fatto che l'uomo sia di casa in questo mondo, si muova libero in esso. Questo lato ha relazioni molteplici, e i vari momenti debbono essere messi in risalto.

[Le specie dell'arte debbono accogliere in misura maggiore o minore l'esteriorità. Sono la poesia e la pittura che debbono caratterizzare in massimo grado l'esteriorità] Ogni singola arte presenta in misura maggiore o minore queste relazioni. La più esauriente sotto questo riguardo deve essere la poesia, e in particolare la poesia epica, e anche la pittura; la scultura può avere solo singoli accenni, ma tali esteriorità sono necessarie per determinare più precisamente le sue figure. In genere le relazioni sono dunque molteplici, talvolta essenziali, necessarie, e la presentazione deve essere determinata. Caratteristica dei grandi maestri è proprio quella di essere precisi in ciò, mentre i cantimbanchi sono miseramente reticenti a questo proposito. In Omero noi vediamo il mondo esterno descritto nel modo più preciso, lo Scamandro, il Simoenta e le insenature del mare sono caratterizzate nel modo più esatto, e così la casa di Ulisse, le armi di tutti gli eroi. Se invece consideriamo il Libro degli eroi e i Nibelunghi, qui il luogo dell'azione è mantenuto assai indeterminato, particolarmente nel Libro degli eroi. Ma nei grandi poeti il mondo naturale circostante è rappresentato con determinatezza. La determinatezza tuttavia non deve mai scadere fino alla prosa.

[La determinazione fondamentale è che la soggettività, che è interiore, sia in armonia con il mondo esterno che la circonda] La determinazione principale in questo caso è proprio questa, che tra la soggettività e il suo mondo, il mondo dal quale essa è circondata, regni un essenziale accordo, che può essere più o meno intimo e segreto, in cui può esserci anche molto di casuale, ma nel quale tuttavia il fondamento di entrambi sia identico. Perché l'individuo esista, ci vogliono due lati: l'individuo nella sua immediatezza e la relazione con il mondo esteriore.

[Quando questo accordo è presente nella materia storica, essa ha grandi vantaggi] Da questo lato si può innanzi tutto notare che i

soggetti storici possiedono il grande vantaggio che in essi questo accordo del lato soggettivo e di quello oggettivo è già presente e condotto fin nei dettagli. Non è facile trarre a priori dalla fantasia questo accordo, e per quanto poco esso sia svolto conformemente al concetto in molte parti di una materia storica, tuttavia noi lo avvertiamo. C'è sempre un tono di accordo, dato attraverso la materia storica. È per questo che essa è così vantaggiosa. Si fa più alta stima di una libera produzione dell'immaginazione, come accade nelle fiabe ecc. Ma nelle opere d'arte di genere più elevato della scultura, della pittura, della poesia, noi richiediamo l'accordo determinato, e questo l'offre già per se stessa la materia storica. L'immaginazione non può indursi a fornire il determinato in modo altrettanto netto ed esatto.

Questo è il principio generale per questo lato.

(a). questo accordo consiste innanzi tutto nella consonanza del soggetto e della natura inorganica che lo circonda. Esempio dei poeti arabi. Ossian] Come lato particolare si mostra qui un accordo con riguardo al soggetto e alla natura universale dalla quale esso è circondato. È essenziale all'eroe un'armonia, un tono di conformità con la natura che lo circonda. Un arabo noi lo possiamo comprendere solo se conosciamo il cielo, il deserto, le tende, il clima, il modo di vita. L'arabo si sente a casa propria nel suo ambiente ed è familiare solo in un ambiente cosiffatto. Gli eroi di Ossian sono di un genere molto soggettivo, molto interiore, elegiaco, tuttavia sono altrettanto legati alle loro brughiere, alle loro nubi, alle loro nebbie, alle loro caverne, alle loro colline. La descrizione determinata di questi luoghi ci rende più chiari gli stessi soggetti, perché questi sono in armonia con il loro ambiente. Mediante questo accordo i personaggi mostrano di essere a casa propria nella loro esistenza. Il primo accordo dunque è quello con la natura elementare.

(b). il secondo accordo è quello che l'uomo produce attraverso il proprio soddisfacimento nella natura] Il secondo accordo è tale in quanto viene prodotto dall'essere umano. Quel che è determinante qui è la particolarità dell'uomo e il suo bisogno; il lato è quello per cui l'uomo umanizza le cose della natura, le impiega, esercita il suo

potere sopra di esse, e insieme quello per cui esse sono adatte al suo soddisfacimento.

[a) soddisfacimento teoretico: l'ornamento] Se parliamo di impulsi, allora il primo impulso dell'essere umano è quello teoretico, di ornare se stesso con le cose esterne, di mostrare 104 a se stesso, in questo modo, che quel che di grazioso la natura offre, quel che, fra le cose naturali, attrae a sé lo sguardo, non è interessante per sé, non rimane per sé come un che di naturale, ma appare nell'uomo come appartenente all'uomo. Per tal via l'uomo afferma che le cose naturali non devono far risaltare se stesse, ma lui. In questo modo l'uomo mette in risalto se stesso, non le cose naturali; e altrettanto l'uomo adorna ciò che egli venera: dei e principi. Così gli artisti, in base alle differenti materie, non hanno trascurato di impiegare nelle loro figure ciò che è pregevole in natura. Tali cose esteriori ottengono la loro più elevata determinazione per il fatto che l'uomo le utilizza per il proprio ornamento. Quali cose siano più nobili di altre, è argomento nel quale non dobbiamo addentrarci. (b) rapporto pratico del soddisfacimento] Inoltre l'essere umano mette in relazione i propri bisogni con le cose naturali particolari, produce una connessione pratica, deve non solo adornare ma anche conservare l'esistenza. Qui è in gioco il lavoro, la necessità e la dipendenza dell'uomo dalla finitezza. Qui ha la sua sede la prosa, l'intelletto.

[Poiché attraverso di ciò subentrano la necessità e il lavoro nel finito, che sono inadeguati all'arte, la prima soluzione è stata di eliminare questo intero rapporto attraverso la finzione poetica di una condizione aurea, idilliaca, nella quale l'uomo si contenta di ciò che la natura gli dona] La prima guisa nella quale l'arte elimina questo lato del bisogno è notoriamente il fatto che l'uomo viene trasportato nella rappresentazione dell'età dell'oro, in una condizione idilliaca. Si guarda volentieri a tale condizione come a una condizione ideale, nella quale l'uomo si accontenta immediatamente di ciò che la natura gli offre, in modo tale che vengono a tacere tutte le passioni dell'ambizione e della brama di possesso (inclinazioni che sembrano contrastare con la più elevata nobiltà dell'animo umano).

[Ma una condizione simile, in quanto spiritualmente povera, non è un grado elevato dell'arte. Poiché l'uomo è essenzialmente attivo, una tale condizione idilliaca non può bastargli] È facile che questo appaia una condizione ideale, e una determinata cerchia può limitarsi a tale condizione. Ma una vita di questo genere diventa per noi presto noiosa. Gessner viene poco letto, oppure letto come qualcosa in cui non ci sentiamo a casa nostra. Infatti un tale modo di vita limitato presuppone anche un difetto nello sviluppo dello spirito. Appartiene all'essere umano il fatto che egli abbia impulsi più elevati di quelli che la natura gli soddisfa. Una tale vita idilliaca è spiritualmente povera: l'uomo deve lavorare, i bisogni fisici eccitano l'attività, danno il sentimento della forza interiore, in base alla quale si possono dispiegare anche le forze più profonde. Il godimento dell'uomo non deve essere un godimento inattivo; deve apparire in rapporti che non appartengono più a una simile condizione idilliaca.

[Tuttavia è necessario che l'armonia dell'interno e dell'esterno venga mantenuta e che il bisogno fisico non sia presentato nei suoi estremi] Ma allo stesso tempo l'accordo dell'esterno e dell'interno deve rimanere ancora la determinazione fondamentale. Perciò, nell'arte, la rappresentazione della necessità fisica estrema è rivoltante. Dante ha rappresentato in pochi tratti, in modo commovente, la morte per fame di Ugolino. È tutt'altra cosa, quando Gerstenberg ne trae una tragedia e fa vedere come i tre figli di Ugolino gli muoiano accanto e infine muoia egli stesso. Quando la necessità fisica è spinta a questo estremo essa perde quella che per l'arte è la determinazione fondamentale: la corrispondenza dell'interno e dell'esterno. (*) [La cosa più vantaggiosa per l'arte è la via di mezzo tra la condizione idilliaca e l'intrico della vita borghese dei tempi più moderni] Quella più favorevole all'arte è una condizione intermedia tra la condizione di natura e l'intrico compiuto della vita borghese. (**)

* Aggiunta successiva a margine: /5/5) quaderno 2b descrizione della prosa del giorno d'oggi [N.d.T.].

** Aggiunta successiva a margine: yy) [N.d.T.].

È ragionevole che l'uomo si conquisti con il lavoro quel che gli è necessario per i propri bisogni fisici; ma il lavoro deve essere lieve, non costituire il punto principale dell'interesse; l'uomo deve lavorare con contentezza, mostrare agio per il rapporto artistico. Ci sono in proposito molti esempi. Il consumo di vino è più poetico di quello del caffè o del tè, altrettanto quello di latte o miele. L'acquavite, il caffè ci richiamano subito alla memoria tutte le incombenze che portano con sé. Una condizione intermedia è la cosa migliore.

[L'eliminazione di una condizione troppo limitata può già ottenersi con la presentazione di personaggi tratti dalle classi più elevate] In ogni caso si può eliminare mediante la differenza delle classi sociali ciò che altrimenti metterebbe sotto gli occhi lo spettacolo della necessità. Nelle classi più elevate si presuppone che il mantenimento dell'esistenza fisica costi meno fatica, che la sfera nella quale l'uomo si muove non sia ostacolata dalla preoccupazione e dalla necessità per l'esteriore.

[Sotto questo aspetto quella più vantaggiosa per l'arte è la condizione eroica, perché in essa il mezzo del soddisfacimento e il soddisfacimento nell'esteriore hanno ancora valore immediato] Ancora più vantaggiosa della rappresentazione della classe più elevata è la condizione eroica. In essa i mezzi del soddisfacimento non sono ancora scaduti a cosa meramente esteriore, anzi scorgiamo ancora la produzione di questi mezzi stessi e il valore che l'uomo ripone in loro; essi sono ancora animati da questa coscienza del loro valore; non sono ancora morte cose. [Esempio degli eroi omerici] Vediamo come Odisseo in persona si è costruito il letto; gli eroi macellano e arrostitiscono. Queste occupazioni e queste suppellettili non sono mere cose esteriori, abituali, morte, anzi l'uomo è ancora a suo agio con esse. L'intero ambiente appare come qualcosa di preparato e utilizzato dall'uomo. - Questi sono i momenti principali sotto questo riguardo.

[c) accordo in rapporto alle consuetudini] A questa particolarità dei bisogni si collegano le consuetudini della più varia specie; i bisogni dell'uomo non sono meramente fisici, 107 ma anche di specie più elevata, spirituale. In vista della realizzazione di questi bisogni sostanziali si è mostrato anche qualcosa di particolare, di

convenzionale. C'è qui un lato della casualità; il casuale è divenuto abitudine e questa rimpiazza la natura della cosa. In generale, in tutto questo lato il fondamento è l'accordo dell'interno dell'uomo con l'esteriore.

[Accordo dell'opera d'arte in genere con il soggetto che la considera] Dobbiamo ancora parlare del fatto che, quando l'essere umano vive in accordo con la naturalità, rimane il terzo lato, ossia che l'opera d'arte, con il suo modo di essere, deve essere in accordo con noi, giacché ogni epoca ha le sue determinate abitudini e le sue consuetudini, che divengono estranee alle epoche successive. L'opera d'arte non è per sé, ma per noi, e noi dobbiamo sentirci in familiarità con essa. Gli attori non parlano per sé, parlano a noi, e questo accade con tutte le opere d'arte.

[Entrando nell'esistenza, l'ideale acquista le particolarità di un'epoca determinata, che si allontanano in molti aspetti dalle nostre] Il lato per cui l'ideale entra nell'esistenza è quello che acquista particolarità e in questo modo si allontana e si distingue da noi. A seconda dell'epoca alla quale appartiene, un'opera d'arte possiede delle particolarità. In molte di esse noi non troviamo nulla di estraneo a noi; le approviamo, ci sentiamo in familiarità con esse. Quando gli eroi appaiono con armi antiche, noi in loro le accettiamo. E questo accade con molte cose.

[Ciò accade in misura maggiore o minore nelle diverse arti; meno di tutte nella lirica, di più in tutte le altre cerchie dell'arte] Ogni arte è dunque più o meno libera da questo genere di estraneità. La lirica, per esempio, che si mantiene nell'ambito dei sentimenti più intimi, che sono al contempo i più universali, sarà quella più libera dalle circostanze che si collegano a un'esistenza esteriore. I salmi di David sono ancora adeguati a noi. Giacché nei profeti è espresso il profondo dolore dell'individuo, noi possiamo sentirci del tutto contemporanei a essi. (*) Siamo abituati a intendere simbolicamente Babilonia o Sion. Ma l'arte tragica, la pittura, contengono molte cose peculiari per quel che riguarda i costumi, il

* Aggiunta successiva a margine: vera oggettività [N.d.T.].

carattere, e in genere i rapporti esteriori dell'uomo con la natura che lo circonda.

Nell'arte tragica vengono elaborati soggetti estranei provenienti da epoca antica e il poeta stesso appartiene sempre a una cultura peculiare, che, in misura maggiore o minore, non è la nostra.

[Quando la materia è storica, il poeta con la sua cultura è separato da essa come noi dal poeta] Omero per esempio è separato dagli avvenimenti di cui narra da uno spazio di secoli; lo stesso accade nei Nibelunghi. Alla peculiarità della materia si aggiunge dunque quella della cultura dell'epoca del poeta. Ad essa si somma in terzo luogo la peculiarità della nostra propria cultura.

[La questione qui è se il poeta debba trattare oggettivamente la materia, ossia raffigurare fedelmente l'accaduto senza riguardo alla soggettività del proprio tempo, oppure se nella presentazione egli debba seguire quest'ultima] A questo riguardo ci si chiede se l'artista debba in generale presentare la sua materia adeguandola al popolo e alla cultura dell'epoca dalla quale la materia stessa è tratta, così che la sua opera sia un quadro fedele di quell'epoca, oppure se il poeta abbia a rielaborare la sua materia in base ai nostri punti di vista, dunque in base a punti di vista che sono connessi alla particolarità del nostro tempo. Da questo lato il poeta deve far sì che noi ritroviamo il nostro presente in quella materia. Questa duplice esigenza può essere espressa in questo modo: la materia dovrebbe essere trattata oggettivamente oppure soggettivamente, con riguardo alla nostra cultura e alle nostre abitudini? Dovendo esprimerci in proposito più determinatamente, ci può venire in mente il contrasto tra ciò che i Tedeschi richiedono a un'opera d'arte e quel che richiedono da essa i Francesi.

I Francesi richiedono un trattamento assolutamente soggettivo] A questi ultimi noi rimproveriamo il fatto che nelle loro rappresentazioni tutto deve essere francesizzato, laddove noi vogliamo avere tutto così come era oggettivamente negli avvenimenti, e ci diamo tanta pena per conformarci a un mondo estraneo. Noi ci attribuiamo l'universalità nel nostro modo di comprendere. I Francesi non riescono ad apprezzare nulla che non sia francese. È ben noto che essi non riescono a tollerare sulle loro

scene nessuna opera di Shakespeare. Ciò che in esse noi amiamo di più, viene cancellato.

Voltaire non finisce più di farsi beffe di Pindaro, che dice: *ariston tò hodos*. (*) [I Tedeschi invece richiedono un trattamento oggettivo] Noi invece per un verso siamo molto tolleranti, lasciamo che ci piacciono anche le cose più estranee, ci adattiamo a esse, e d'altra parte richiediamo che nella presentazione tutto sia fedele e oggettivo.

Il corteo dell'incoronazione nella Pulzella ha richiesto, da questo punto di vista, molto studio. I Francesi esigono il contrario: tutti si devono comportare come principi francesi. Se non portasse il nome di Achille, noi non riconosceremmo mai l'eroe. Achille appariva con la parrucca, con lacci colorati ecc. Tutto quel che è puramente esteriore è rappresentato secondo le usanze locali, per quel che riguarda il comportamento esteriore, le rappresentazioni ecc.

[Tuttavia in singole rappresentazioni, come in quelle di Hans Sachs e altri, la trattazione è del tutto soggettiva e si orienta sulla base dei costumi dell'epoca] Questo modo di soggettivizzare lo abbiamo avuto anche in Germania. Hans Sachs ad esempio, che trattava argomenti religiosi, rappresentava dio padre, Adamo ed Eva. E dio padre insegna a Caino il paternostro e si comporta come un maestro di scuola nella sua classe. In questo modo, ancora fino a poco tempo fa, si è rappresentata nel Sud della Germania la passione di Cristo. E in queste buffonate, nonostante tutto, il popolo si dimostra pio e devoto. In queste rappresentazioni noi vediamo che la soggettività è quel che predomina, e la riconosciamo per via del fatto che la rappresentazione degli oggetti che altrimenti avremmo è modificata così come vuole la nostra cultura. Qui risulterebbe mancante l'oggettività, cosicché l'oggetto non avrebbe la figura che gli è adeguata e a predominare sarebbe la sua relazione rispetto a noi, quando invece la cosa principale dovrebbe essere la materia oggettiva. All'inverso, nella raffigurazione dell'oggetto potrebbe anche venire a mancare il lato soggettivo.

* In realtà Pindaro dice *ariston men hudor* [N.d.T.].

Quando il Guglielmo Teli fu rappresentato a Weimar per la prima volta, nessuno svizzero se ne mostrò soddisfatto; sotto un altro riguardo ciò può accadere quando il poeta per esempio raffigura l'amore in modo tale che il lettore non è in grado di ritrovarvi i sentimenti che gli sono propri.

[Per quanto, per altro verso, la presentazione sia oggettiva, può accadere che il soggetto non possa ritrovare la sua soggettività in tale oggettività. Ma entrambi i lati, quelli della soggettività e dell'oggettività, possono essere uniti, senza che la presentazione sia artistica] Oppure, al contrario, da tali raffigurazioni si possono ricavare rappresentazioni in base alle quali uno si educa e ritiene che non si sia veramente innamorati se non quando si provano sentimenti dello stesso genere di quelli che sono rappresentati in quelle opere. Il soggetto dunque può non trovare la sua soggettività nell'oggettività, se il lato soggettivo viene a mancare. Entrambe le cose possono essere congiunte e l'opera d'arte può tuttavia essere inadeguata, inartistica e prosaica, non ostante la soggettività e l'oggettività. È questo il caso di molte delle prime opere di Goethe, opere che fecero grande effetto, nelle quali la soggettività si ritrovava e si trova anche il lato oggettivo.

[Esempi nel Gótz von Berlichingen] Ne troviamo esempi proprio all'inizio del Gótz, che comincia così: «Hansel, ancora un bicchiere di acquavite» ecc. Questa è una raffigurazione fedele, oggettiva, nella quale si ritrova anche la soggettività. Altrettanto accade nel terzo atto, nella scena tra Gerg e Lerse. Gerg arriva con un pezzo di grondaia, per fondere il piombo.

Qui tutto è raffigurato in modo molto animato e oggettivo: nel carattere della situazione e dei cavalieri. Nonostante ciò, queste presentazioni sono massimamente prosaiche, massimamente triviali e noiose. (*) Nell'epoca più recente, in particolare al tempo di Friedrich Schlegel, la presentazione oggettiva è stata identificata nella fedeltà dell'imitazione.

* A margine, Hotho aveva aggiunto in un primo tempo: «Fine della falsa oggettività», sostituendo poi con «Punto mediano della vera oggettività» [N.d.T.].

[Particolarmente in tempi recenti il valore di un'opera d'arte è stato posto puramente nella fedeltà formale dell'imitazione e l'interesse soggettivo nel ritrovare tale imitazione, così che si è fatta astrazione da ogni contenuto, tanto oggettivo quanto soggettivo] Essa dovrebbe rallegrarci, in particolare nell'opera d'arte, e costituire il punto di vista principale. L'interesse soggettivo dovrebbe limitarsi a riconoscere questi lati. Avanzando questa esigenza, si esclude che noi si debba recare un interesse di tipo più elevato, o un interesse particolare, e inoltre non si richiede al contenuto che esso sia qualcosa di importante e di sostanziale in sé. Come principio fondamentale viene posta soltanto la rappresentazione fedele.

Questo punto di vista si ferma al lato puramente formale, che l'opera d'arte è presentazione di un qualche contenuto, e astrae dal contenuto in sé così come dal contenuto della soggettività dell'animo. Ma si può astrarre tanto poco dall'uno come dall'altro, e l'autentica oggettività dell'opera d'arte è da porre in ciò di cui abbiamo parlato in precedenza.

[La vera oggettività dell'opera d'arte però consiste nel fatto che essa abbia come contenuto un lato sostanziale dello spirito, il che è al contempo la soggettività vera] L'opera d'arte deve avere come contenuto gli interessi più elevati dello spirito e della volontà, ed essi devono tralucere attraverso l'esteriorità dell'esistenza, il loro accento deve risuonare dovunque. Se questo accade, se alla base ci sono interessi sostanziali, l'opera d'arte è in sé oggettiva e parla anche alla nostra soggettività. Infatti i veri interessi ci sono familiari. Questo è l'accordo tra l'opera d'arte e noi. Se essa è grande, produce il suo effetto.

[La nostra soggettività deve essere in accordo con questa oggettività veritiera: quanto all'esteriorità, nella quale si presenta l'oggettivo, noi dobbiamo accomodarla a noi, trovare in essa noi stessi] La presentazione è solo una cornice, nella quale è racchiuso il contenuto; e la cornice è l'inessenziale, che è necessario solo per l'esteriorizzazione e dunque si abbassa a strumento. Lo spirituale è la cosa veramente potente e duratura, e se anche questa materia è presa dalle epoche più lontane, pure il fondamento è l'elemento

umano dello spirito, che vi è espresso, il fatto che questa oggettività è anche la nostra soggettività.

Noi ci dobbiamo riconciliare con l'esteriorità nella presentazione, perché essa viene trascesa dal contenuto, con il quale noi simpatizziamo. Quel che ci è richiesto è di essere in consonanza con il contenuto. L'oggettività dell'opera d'arte costituisce il lato veritiero, il lato autentico dell'opera d'arte: è questo lato che richiede da parte nostra che noi ci troviamo con essa in contemporaneità. Giacché la soggettività di cui altrimenti sentiamo la mancanza potrebbe essere la prosa abituale della vita di ogni giorno, e da essa occorre fare astrazione. Kotzebue ha destato tanta sensazione perché egli presentava la quotidianità, nella quale tutti ci troviamo.

[Non ci è lecito voler ritrovare nell'opera d'arte la soggettività della vita quotidiana] Quando vengono esposti rapporti di tal genere, ognuno scorge se stesso, ma nell'arte noi dobbiamo venir liberati appunto da questa soggettività. Se manca la soggettività nel modo di avvertire quel che è oggettivo, non si deve avanzare la richiesta di volersi ritrovare nell'opera d'arte. Rimane tuttavia pur sempre un lato, per via del quale l'opera d'arte è destinata a restarci estranea, perché noi dobbiamo accettare e presupporre molti rapporti. Questo genere di estraneità può permanere, ma tale lato costituisce quel che è perituro nell'opera d'arte, la quale non è in grado di presentare la verità nel modo più veritiero. Per questo noi esigiamo una forma più elevata.

Per il nostro supremo criterio di giudizio non sono soltanto le situazioni come tali a essere insoddisfacenti, ma l'arte in genere. (*) [Accordo dell'opera d'arte con la soggettività dell'artista. L'artista deve impadronirsi completamente della propria materia] Bisogna ancora far menzione rapidamente del fatto che la materia possiede un rapporto con la soggettività dell'artista. In questo lato rientrano la maniera e l'originalità. L'artista ha un rapporto con la materia: deve padroneggiarla, deve averla vissuta nella sua profondità, deve

* Aggiunta successiva a margine di Hotho: C) [N.d.T.].

conoscerla sentendola e rappresentandola, perché altrimenti egli si arresta solo ai lati esteriori, e può bensì metterla in rima, producendo però soltanto un'opera d'arte mediocre.

[La peculiarità della presentazione è la maniera, che ha a disposizione solo il lato dell'esteriorità, della casualità nell'opera d'arte] Anche quando l'artista coglie la verità della materia, nel modo di presentarla può ancora emergere qualcosa di peculiare proveniente dal lato dell'artista. Questa peculiarità viene chiamata 'maniera' in genere. Se l'artista è veramente artista, la maniera si limiterà soltanto al modo particolare di esecuzione, all'esteriorità in genere.

Inoltre è chiamato maniera anche lo stile, e di quest'ultimo i Francesi dicono che c'est l'homme même. Questa particolarità è in misura maggiore o minore qualcosa di casuale, si basa sull'abitudine e alla fine può allontanare l'arte e danneggiare la materia. La maniera può avere ruolo massimamente in quelle arti nelle quali il lato esteriore lascia molto spazio alla casualità.

[L'originalità si collega alla totalità della presentazione e, se deve essere vera originalità, deve identificarsi con l'oggettività dell'opera d'arte] Il termine 'maniera' non ha lo stesso significato di 'originalità', la quale è la peculiarità dell'artista in genere, e si collega alla peculiarità dell'intera opera d'arte, non a ciò che è meramente esteriore.

Vera originalità si ha quando l'artista non rappresenta nulla della propria particolarità, ma rappresenta solo la Cosa. La grande maniera si ha quando non ci si accorge della peculiarità dell'artista, sì che egli appare meramente come tramite passivo, attraverso il quale il contenuto si presenta. In ogni agire in genere ciò che conta è il sostanziale, e l'individuo è soltanto l'attività formale del produrre. Così vediamo che in Omero e in Sofocle - come anche in Shakespeare - si presenta solo la Cosa stessa, laddove Euripide è già peculiare e particolare. La vera originalità presenta la Cosa come un che di unitario, come un tutto. Altrettanto privo di originalità risulta quel che è riunito assieme estrinsecamente. In molti dei primi lavori di Goethe si vede come egli, povero di materia, l'abbia messa assieme dall'esterno. Nel Götz von Berlichingen c'è molto di messo

assieme in modo disparato. A quel tempo, per esempio, era cosa frequente che si compiangessero i monaci, e così nel Götz appare frate Martino, che considera fortunato Götz. Allo stesso modo, nel Götz vien fuori la pedagogia di quel tempo, messa in circolazione principalmente da Basedow. In breve: sono introdotti molti punti di vista esteriori, che nuocciono alla materia. Anche nelle Affinità elettive sono messi assieme gli interessi dell'epoca. Per esempio, l'usanza di rappresentare dipinti mediante persone vive, oppure la sensibilità per il metallo o l'acqua. Anche questo lato è accolto in quel romanzo, come pure molti altri argomenti tratti dagli interessi del momento, gli interessi dei contemporanei. Situazioni di tal genere non scaturiscono spontaneamente dall'intimo di una figurazione. L'originalità vera dunque procede di pari passo con la vera oggettività, sebbene spesso si intenda il contrario, tanto che molte cose stravaganti sono state prodotte da una malintesa originalità. Infatti quel che è cattivo appartiene solo al particolare.

Quanto abbiamo fino ad ora considerato riguardava i punti di vista che toccano l'opera d'arte nella misura in cui la sua bellezza deve essere bellezza ideale e quest'ultima ha a che fare con l'abituale. Da questa natura generale dell'opera d'arte come ideale passiamo ora alle forme universali dell'arte.

Le forme universali dell'arte

Esse sono: la forma simbolica la classica la romantica.

Il bello è dapprima ricerca, poi è compiuto, indi procede oltre la compiutezza. Nel simbolico è la materia ad avere la preponderanza, e viene ricercata per l'interno la forma, la quale non è ancora compiuta, perché incompiuto è l'interno. Questa compiutezza si realizza nel classico; nel romantico il contenuto va oltre la forma, richiede più di quanto la presentazione propria dell'opera d'arte sia in grado di dare. Il concetto nell'opera d'arte è soggettività sostanziale e presentazione di essa per la rappresentazione sensibile. La differenza delle forme d'arte si collega a questi due lati.

[Prima sezione. La forma d'arte simbolica Primo capitolo. Il simbolo in genere] La prima forma è la simbolica.

Il simbolo è un segno; contiene un significato e un modo di presentazione di esso. Il segno in quanto tale non ha alcuna relazione a se stesso, bensì ha senso solo come significato dato. Così accade per i suoni e i segni delle lingue, i nomi degli individui e molto altro. Il sensibile, attraverso il quale la rappresentazione si presenta, non ha, nella sua peculiarità, alcun rapporto vero e proprio con questa rappresentazione. Il simbolo invece è un segno che contiene nella sua exteriorità insieme il contenuto della rappresentazione che deve presentare. Il simbolo dunque rappresenta al contempo se stesso. Il leone per esempio è il simbolo della forza. Il leone - per sé come leone - è forte; egli contiene in se stesso ciò, il cui significato deve far apparire. Il simbolo è un'esistenza che deve presentare una rappresentazione, ma in se stesso contiene già quella rappresentazione che dovrebbe presentare. La seconda caratteristica del simbolo è però che il simbolo non è ancora interamente adeguato al proprio significato. L'immagine contiene in sé ancora di più di ciò di cui dovrebbe rappresentare il significato. Il toro per esempio è un antico simbolo della forza, della fecondità e di molte qualità.

Il simbolo dunque è essenzialmente ambiguo. Quando vediamo dinanzi a noi configurazioni di tal genere, sorge subito il dubbio se la configurazione sia simbolo oppure se sia espressamente posta come simbolo. Infatti qualcosa può essere simbolo, ma non essere posto come tale. In quest'ultimo caso, devono stare dinanzi a noi entrambe le cose: innanzi tutto la rappresentazione generale e poi la sua immagine. Quando la riflessione non è ancora proceduta tanto innanzi da contenere in sé, autonomamente, rappresentazioni generali, non è ancora in grado di tener fermi pensieri per sé, il pensiero interiore non è ancora messo in risalto per sé, e dunque la figura sensibile non è ancora intesa separatamente dal suo significato, anzi entrambi sono una cosa soltanto. Qualcosa di diverso accade quando la differenza è posta espressamente, come avviene nel paragone. Karl Moor, quando vede il sole tramontare, esclama: così muore un eroe. Qui entrambe le cose, il significato e

la sua presentazione sensibile, sono espressamente separate. Invece, se vediamo un triangolo, può essere che esso stia come simbolo della trinità, ma può anche non essere. Nella similitudine è del tutto chiaro che all'esistenza sensibile come tale non bisogna riconoscere validità. La connessione può certo essere del tutto immediata, come quando per esempio Lutero canta: «Una salda roccaforte è il nostro Dio», ma qui vediamo subito che la roccaforte vale solo come simbolo. Allo stesso modo si intende, quando nella Bibbia si trova: «Dio rompa loro i denti nella bocca». Noi capiamo che qui non si intendono i denti veri e propri, ma che l'espressione è simbolica. Se vediamo un triangolo sulla facciata di una chiesa, capiamo egualmente che qui esso non vale come triangolo, ma come simbolo. In parecchie rappresentazioni poetiche viene fuori molto di simbolico. Ci sono però altre presentazioni, nelle quali noi non notiamo subito il simbolico, e in tale caso si può avere il dubbio se una tale presentazione sia o no simbolica. Quando il simbolico si dà a vedere, può darsi il caso che il pensiero astratto non sia ancora emerso per sé nello spirito, e che anzi il modo di presentare per immagine si mostri ancora come l'unico nel quale lo spirito si può rendere rappresentabile il proprio contenuto. Per quel che riguarda tale rapporto, non si tratta di singoli casi, anzi esso ci viene incontro in vasti campi dell'arte, per esempio nell'intero ambito dell'arte orientale. In questo campo abbiamo dinanzi a noi configurazioni e immagini, e, immediatamente, non troviamo in esse nulla di sospetto; ma se mutiamo disposizione vediamo subito che queste configurazioni, così come esse stanno per sé, non ci soddisfano, anzi capiamo che dobbiamo procedere oltre, alla volta del significato di queste immagini, un significato che è un altro rispetto a quel che esse stesse sono. Ciò accade in particolare nel caso dell'arte indiana. Ma accade anche nel campo dell'arte classica. In-sé esso non è simbolico, anzi per sé chiaro e manifesto, e tale è la presentazione, quando il senso del significato non è altro che quello che riposa nel
117 la figura stessa, quando la figura è adeguata al concetto. Nel simbolico vero e proprio c'è sempre un lato al quale il significato non è adeguato. Nel complesso l'arte classica è l'arte chiara. Nel simbolo l'immagine rappresenta ancora qualcosa di diverso dalla

rappresentazione. Ma anche l'arte classica possiede un lato di questa ambiguità, giacché è dubbio se dobbiamo fermarci all'immagine oppure se il contenuto è un contenuto ulteriore. Quando questo accade, dipende dal contenuto che un'immagine conserva per sé. Si può ritenere un mero gioco ozioso intendere la mitologia come favole. Ma in presenza di un tale contenuto può sorgerci il dubbio, se al di sotto di esso ne venga inteso uno ulteriore rispetto a quello espresso dalla figura, in particolare quando il contenuto riguarda gli dei, così che l'espressione può facilmente apparire come non degna. Quando per esempio leggiamo che Giove ha scaraventato su Lemno Vulcano, così che questi è diventato zoppo, tutto questo può essere preso come fiaba. Contemporaneamente però, giacché questa storia viene raccontata a proposito del sommo dio, possiamo ritenere che sotto di essa si intenda anche qualcos'altro. Sorgono così due rappresentazioni diverse: che tali immagini siano da prendere in modo puramente prosaico oppure che dietro di esse ci sia ancora ulteriore senso. Questo duplice punto di vista si trova anche nel caso dell'arte classica. In tempi recenti si è agitata una lunga controversia, se molto sia da prendere come storia estrinseca oppure come simbolo. Nella sua *Mitologia* Creuzer esamina tutte le rappresentazioni degli antichi non nel senso corrente, anzi ha cercato in esse un significato più profondo, le ha prese come qualcosa di razionale. Infatti tali storie provengono dall'uomo, il quale può bensì limitarsi a giocare, ma possiede, nell'interesse della religione, qualcosa di più elevato - la ragione, come colei che inventa le figure - anche se è ancora insufficientemente abile a esporre a se stesso in modo adeguato l'interno di lei. Ma è sempre la ragione colei che modella le immagini, e sorge sempre il bisogno di riconoscere la razionalità. E questo riconoscimento è degno dell'uomo. È possibile limitarsi a conoscere le rappresentazioni e prenderle prosaicamente come favola, ma così si ottiene una conoscenza vuota. È più giusto presupporre che a produrre quelle immagini siano stati uomini dotati di ragione, e che dunque esse esprimano proprio la ragione. È in cerca di essa che dobbiamo scavare, e mostrarla costituisce la giustificazione della mitologia. E giustificare l'uomo è una nobile impresa. Ci si è scagliati contro

Creuzer e si è detto che sia stato lui a introdurre i significati; oppure che egli abbia seguito i neoplatonici. Non sarebbe storicamente esatto che le immagini avessero tali significati; quei popoli avrebbero giocato, senza volere con ciò nulla di determinato, non si sarebbero immaginati affatto quel che ora viene loro ascritto. È certamente vero che ciò non sia storicamente esatto, e che per loro le immagini non valevano ancora come simboli; ma son due cose diverse, se qualcosa è in-sé simbolo oppure è posta come simbolo. Perciò è interamente esatto, storicamente, che gli antichi nelle loro immagini non pensavano quel che i posterì ora vi scorgono, ma da ciò non segue affatto che tali immagini non fossero in-sé simboli e che non dovessero essere intesi a questo modo. Il simbolo è la presentazione sensibile di una rappresentazione generale, di un interno. Se pretendiamo che debba essere storicamente esatto che i popoli siano stati consapevoli del contenuto simbolico, ciò equivale a pretendere che i popoli possedessero già il pensiero del loro contenuto. Ma è proprio questo quel che non è accaduto, perché essi hanno impiegato tali immagini solo perché si trovavano ancora nella condizione poetica, divenivano coscienti dell'interno nel modo della fantasia, non in quello del pensiero. Questo però è uno stadio necessario. Storicamente, comunque, non è affatto vero che i popoli avessero da una parte il modo sensibile, per immagini, e dall'altra le rappresentazioni astratte. Essi non comprendevano ancora le rappresentazioni astratte che si trovavano sotto di esse; ma è una cosa completamente diversa dire che nell'immagine non si trovasse, nascosta, la rappresentazione astratta in genere. Quel che Creuzer afferma, dunque, non è affatto un'invenzione, anzi le cose stanno così, e così è stato presso quei popoli, che non erano ancora in grado di porsi la rappresentazione davanti alla coscienza in quel modo, separata dall'immagine. Questo è il diverso punto di vista del simbolico. Noi qui dobbiamo esporre per sé lo sviluppo del modo di presentazione simbolico. A noi non importa il lato storico, non siamo interessati a spiegare la mitologia, e dobbiamo invece considerare le figure del simbolico stesso.

Abbiamo nel simbolico due modi: innanzi tutto quello del simbolo vero e proprio, nel quale il significato non è espresso come

esplicitamente distinto dalla presentazione; poi il simbolo, nel quale da un lato sta l'espressione, il sensibile, dall'altro - espresso esplicitamente - il significato. Il primo modo del simbolico riveste l'interesse più alto; il secondo modo è meno significativo. Considerando il simbolo vero e proprio, il nostro interesse consiste nel vedere come l'arte si è sviluppata.

[Il simbolico costituisce il punto di partenza dell'arte] Il simbolo è il primo modo dell'arte e racchiude in sé, a sua volta, più modi. Noi non prendiamo questi ultimi storicamente, noi non ci preoccupiamo di chiarire le mitologie dei popoli, dobbiamo invece considerare gli stadi stessi nella loro determinazione generale.

Per sapere più precisamente cosa è qui a suo luogo, dobbiamo rammentarci lo scopo dell'arte. Il suo contenuto è un contenuto spirituale, è il sostanziale, che appare esteriormente e appare non in configurazione naturale immediata, ma è qualcosa di prodotto dallo spirito. Questa è stata la determinazione fondamentale dell'arte.

[Quando l'arte inizia, non può portare a manifestazione la soggettività sostanziale, che si determina a partire da se stessa, giacché questo contenuto libero, spirituale, non è immediatezza ma risultato] Il primo punto di partenza non può ancora avere in sé il fatto che il contenuto spirituale, e più precisamente la soggettività sostanziale, si apprenda per se stessa e si renda in immagine. Il primo stadio non può avere un tale contenuto libero. La libera spiritualità non è la prima cosa, ma è risultato. Poiché la coscienza non si apprende dapprima in questa guisa, quel che scaturisce è più debole dal punto di vista del contenuto e più imperfetto dal punto di vista della figura, essendo entrambi essenzialmente connessi: il più elevato concetto dell'autocoscienza e la presentazione.

[Concetto e manifestazione stanno in stretto rapporto, giacché il concetto è questo: manifestare il proprio interno] Questo più elevato concetto è una spiritualità sostanziale; questa ha per manifestazione la figura umana, nella quale l'arbitrio della configurazione è superato. Solo questa figura è adeguata al concetto, ed è essa che l'arte deve assumere. Se la figura è di tipo diverso da quella umana, si dà a vedere che il concetto non è ancora soggettività spirituale

sostanziale, perché il contenuto corrisponde alla sua configurazione e viceversa.

[Se il concetto non ha ancora appreso se stesso nella sua infinità, anche la sua manifestazione è manchevole] Il concetto vero in genere determina se stesso liberamente a partire da se stesso. Questo autodeterminarsi abbraccia sotto di sé una grande estensione: vi appartiene la posizione del modo della sua esistenza, la quale è determinata dal concetto stesso e così non è più qualcosa di arbitrario. Solo il modo dell'esistenza che è adeguato al concetto è il più vero. Se la manifestazione non è veritiera, il concetto non ha ancora colto se stesso.

[L'inizio dell'arte coincide con la religione, poiché l'arte è dapprima l'unico modo di portare l'assoluto a coscienza] La considerazione dell'inizio dell'arte coincide in larga misura con la religione. Le prime opere d'arte sono mitologie. L'esplicazione che si dà di quel che è sostanziale solo all'inizio è l'arte. Quando subentra la prosa, il modo di considerare è diverso; la prosa nella considerazione del mondo procede intellettualmente, è considerazione esteriore e presuppone che l'essere umano sia per sé già libero. Quando questa separazione non si è ancora operata, l'essere umano si trova in una condizione intermedia tra il modo naturale e il più libero modo dello spirito. Solo con l'assoluta libertà e la religione assoluta subentra la prosa vera e propria, giacché ad essa appartiene la libera soggettività dell'individuo.

[Il primo inizio dell'arte è la meraviglia, ossia il preavvertimento dell'assoluto nell'immediato: unità semplice di questo preavvertimento e del naturale] Se vogliamo indicare semplicemente i modi dell'inizio, si può dire che arte, religione e scienza iniziano con la meraviglia, come dice Aristotele. Rapportandosi alla natura l'uomo non la considera soltanto come qualcosa di esteriore, ma negli oggetti naturali preavverte la ragione, l'universale, il pensiero; ne è per un verso respinto, per un altro attratto, ed entrambi, il preavvertimento di qualcosa di più elevato e la coscienza di un esteriore, non sono ancora separati. La prosa della separatezza è qualcosa di solo successivo. Ciò in cui l'uomo

preavverte il bisogno dello spirito e cerca il soddisfacimento è innanzi tutto la natura immediata.

[Una simile venerazione degli oggetti naturali come tali non è ancora arte simbolica] Il primo prodotto è una religione, che è soltanto una venerazione dei corpi naturali come tali, non ancora una religione simbolica. È un fermento, un dissidio, perché quel che è più elevato viene cercato nel naturale. Il più prossimo, il primo, l'immediato è l'unità dell'intuizione della natura finita e del sapere dell'universale. Una tale religione può essere mitologica, ma non ancora simbolica. Dio, qui, non possiede ancora il contenuto veritiero, ma il senso indeterminato di sostanza universale del tutto, che è presente immediatamente in ogni cosa finita, così che il finito è in sé insieme l'infinito. Per il concetto di dio (separato dalla sua esistenza), rimane dunque la povertà, di essere solo potenza. L'attuazione del concetto consiste in quel che gli oggetti naturali sono, nel loro sorgere e passare e nel loro rapporto. Il contenuto del divino è immediatamente presente.

[Poiché il pensiero come tale non è ancora divenuto libero, anzi l'assoluto, essendo immediatamente presente nel naturale, non è un assoluto prodotto dallo spirito] Il pensiero è dunque presente non ancora indipendente dalla natura, e la presentazione di questo pensiero non è una rappresentazione prodotta, anzi gli oggetti naturali sono questa presentazione. Il punto di vista della religione degli antichi Parsi era questo.

[Il punto di vista della religione degli antichi Parsi è questo] Essa è panteismo, con la riconduzione della molteplicità a un'unità che è un'unità fisica: la luce. Questa luce è immediatamente il divino; è il buono; questa determinazione esiste sensibilmente e naturalmente nella luce. L'essenza universale si chiama bensì Ormuz, ma Ormuz è la luce. Le stelle, ogni luce sono modi della manifestazione di Ormuz, così che questi è ciò che è presente in essi. Questa rappresentazione non contiene nulla di simbolico. Il bene è immediatamente l'essere della luce, pensiero e realtà non sono ancora separati. Così tutte le altre cose che esistono sono una parte della luce, partecipano della luce. Tutto ciò che ha vita appartiene al regno di Ormuz. La luce è dovunque, dà splendore a ogni essere, la

luce è ogni forza; il buono, il vero di ogni animale, di ogni uomo è il suo splendore di luce. Il parsì perciò venera tutto quel che è vivente come creazione di Ormuz. Questa unità non è ancora simbolica: vi si introducono certamente delle rappresentazioni simboliche, e tuttavia non come determinazione fondamentale. Si rappresenta per esempio che Ormuz abbia dato un pugnale a Schemschid, il re del regno della luce sulla terra. Schemschid ricavò così, dividendola, trecento parti della terra, e disse: il genio della terra si rallegra. Così il suo passaggio fu una benedizione per la terra. Questo è simbolico. Il significato è: l'agricoltura; l'immagine: l'aprire la terra con il pugnale. L'agricoltura non è ancora qualcosa di spirituale ma non è neppure qualcosa di naturale, perché conviene all'uomo ed è un'attività originata dallo spirituale, un'istituzione dalle estesissime conseguenze.

[Il simbolo fa il suo ingresso soltanto là dove la rappresentazione di un universale si separa dal particolare degli oggetti naturali, e questa universalità si presenta sensibilmente] Questo primo modo non può dunque ancora essere rivendicato all'arte e il simbolico fa il suo ingresso soltanto quando la rappresentazione di un universale si separa dal modo particolare dell'esistenza. Questo universale, elevandosi più in alto, ha come vero contenuto ciò che è spirituale. Se questo contenuto si fissa di contro all'esistenza immediata, subentra l'esigenza che questo contenuto appaia anche per il senso.

[Qui hanno il loro luogo l'Egitto e l'India] In questo stadio ha il suo luogo principalmente la grande cerchia dell'India e dell'Egitto. Queste mitologie e le opere d'arte di questi paesi appartengono al simbolico. Infatti qui nessuna opera d'arte è libera, anzi ognuna è simbolica, porta il fermento a espressione nell'arte, che non è ancora esistente.

[Poiché il contenuto qui è ancora soltanto rappresentazione generale di qualcosa di naturale oppure, come pensiero, è soltanto qualcosa di voluto, è la presentazione stessa a essere manchevole] C'è ovunque qualcosa di voluto, che non è ancora il libero concetto, il concetto come soggettività sostanziale, che è ancora naturale ovvero è soltanto intesa come spirituale. Il significato non possiede

ancora il contenuto assoluto: perciò la presentazione non è ancora perfetta.

(1) Il contenuto può essere la rappresentazione universale di un oggetto naturale] Per quel che riguarda più dappresso il contenuto che qui viene rappresentato, esso è in parte un oggetto naturale di grandi dimensioni, che viene abbracciato in un'unica rappresentazione, in qualcosa di universale. Come esistenza, un oggetto di tal genere è molteplice, come rappresentazione universale è semplice. Un simile oggetto naturale può essere un fiume, il Gange, il Nilo, o, più astrattamente, l'anno e le sue stagioni. Questi sono oggetti universali, che diventano universali per il fatto che sono rappresentati, cosicché subentra adesso l'esigenza che essi appaiano come queste entità universali. Universalità di tal fatta sono inoltre: il sole come colui che dà la vita, la coltivazione dei campi, la lavorazione dei metalli. Si potrebbe anche ritenere che appartengano a tali universalità e alla loro presentazione anche, per esempio, i Ferver dei Parsi, la soggettività dell'uomo, la sua realtà universale. Si può però dire che tali rappresentazioni universali non sono di tipo tale da poter diventare oggetto di un simbolo. Perché questi geni, questi angeli, hanno esattamente lo stesso contenuto dell'individualità, e la soggettività, che è la guisa in cui tali geni esistono, esiste già nell'uomo stesso.

[Per essere oggetto della presentazione simbolica, è necessario che l'intero contenuto non sia già completamente espresso nella sua immagine, cosicché l'immagine sia l'esistenza del contenuto] Sono dunque oggetti universali a poter essere presentati simbolicamente: la natura stessa, e inoltre oggetti più astratti come la potenza, la bontà, l'amore.

[Un contenuto fondamentale della presentazione simbolica è il processo in genere, sia esso processo di qualcosa di naturale o di qualcosa di spirituale] Una cerchia fondamentale della presentazione simbolica è l'universale come processo, come mutamento, non come rappresentazione astratta; il mutamento, la dialettica del vivente: nascere, crescere, soccombere e rinascere dalla morte, distruggere e procreare, questo genere di contenuto è appropriato alla forma simbolica. Questo mutamento universale ha

negli ambiti particolari dell'esistenza una molteplicità di presentazioni. Qui subentrano le località particolari. Un mutamento di questo tipo lo mostra il Nilo, oppure il sole, che d'inverno rimane basso, in primavera si leva in alto, finché in estate raggiunge il suo zenit, elargisce le sue somme benedizioni oppure esercita il suo effetto negativo, e poi si abbassa di nuovo. Così nascono dai loro semi le piante, crescono, fioriscono, portano i frutti, e questi, deperendo, producono nuovi semi. Il medesimo processo universale lo presentano le età della vita e la vita in genere. Un processo di tipo più astratto è già quello tra luce e oscurità, o quello tra materia e spirito; il separarsi dello spirituale dal naturale, il rivivere nella luce, la riconciliazione in ciò che è buono ecc.

Questo processo ha luogo anche nelle determinazioni universali del mutamento, e ha inoltre in sé la determinazione di essere il trapassare nell'opposizione, nell'inimicizia dei differenti congiunta all'impulso verso l'unificazione. Questo trapassare si mostra nelle universalità stesse, in tutti i grandi oggetti elementari dello spirito e della natura.

[Questo contenuto si mostra nelle cosmogonie e nelle teogonie] Così la rappresentazione di tale opposizione si allarga in cosmogonie e teogonie, in rappresentazioni del sorgere dell'universalità del mondo e dello spirito. Queste sono le cerchie delle rappresentazioni fondamentali che sono appropriate a costituire i significati per le presentazioni simboliche. Il secondo punto in relazione a esse è che questa rappresentazione universale deve venir configurata.

[2) La configurazione di questo contenuto nel simbolico è imperfetta, perché il contenuto stesso non è ancora la libera spiritualità] Innanzi tutto la figura è qui, in quanto simbolica, imperfetta, ed è imperfetta perché questi pensieri, queste rappresentazioni stesse sono ancora subordinate e non sono libera spiritualità. Il contenuto non è ancora il contenuto libero, veritiero. In relazione all'esigenza della configurazione si danno due figure: una è l'esistenza naturale, nella quale è presente il significato.

[La configurazione non è l'esistenza immediata del contenuto, ma una configurazione prodotta per esso dallo spirito] Per esempio,

il sole è innanzi tutto come esistente, e poi (viene preso) nel suo significato; altrettanto accade col Nilo. L'altro aspetto però è la figura trovata dallo spirito. Per questa seconda figura possono venire impiegati resti di quel che è immediato. L'ornamento principale di Cerere sono le spighe di grano, di Bacco i tralci di vite, per il dio fluviale la canna e i capelli gocciolanti.

[La configurazione del simbolo è però altrettanto poco quella libera del contenuto stesso, ed è anzi una configurazione naturale immediata, che deve esprimere il contenuto universale] Nel simbolico viene dunque prodotta una seconda figura, ma essa non è ancora libera e indipendente; anzi viene presa una qualche figura esistente o un lato di essa, e le viene dato un significato universale. L'esistenza naturale contiene la determinazione del significato solo in un ambito ristretto. Il simbolico è esistenza del significato, nella misura in cui questa singola esistenza deve avere universalità. L'uovo per esempio racchiude l'uccellino. In questo senso non è un simbolo. Quando però con l'uovo viene inteso non il rivestimento della vita del singolo uccello, ma quello della vita universale, l'uovo, come uovo del mondo, diventa simbolo del concetto divino, dell'inizio di tutto l'essere. Presso gli Indiani anche il membro virile viene rappresentato come la forza riproduttiva universale. Tali esistenze immediate possono venire impiegate come simboli per la rappresentazione universale.

[Il procedimento non è però questo, che dapprima sia presente la rappresentazione universale, bisognosa di un'espressione; anzi, la fantasia simbolizzante inizia dal naturale ed espande questa esistenza fino alla rappresentazione universale] Poiché abbiamo posto il rapporto in maniera tale che per prima venga la rappresentazione universale, per secondo dovrebbe venire l'andare in cerca di una presentazione. Ma il procedimento non è questo, e l'immagine naturale non viene utilizzata per esistere come simbolo, anzi la fantasia che produce immagini inizia dall'immagine naturale e l'espande fino al significato universale. Lo spirito, che si spinge avanti verso le rappresentazioni universali, trova appoggio nell'esistenza particolare, che conquista così la determinazione del significato universale.

[La connessione del contenuto e della sua espressione può essere in misura maggiore o minore superficiale oppure essenziale e fondata] Ora, la connessione tra la figura naturale e il significato come universale può essere molteplice, in parte esteriore, in parte più fondata, cosicché la rappresentazione universale è anche l'essenziale della figura naturale, come troviamo nel caso dell'uovo come simbolo. Qui hanno il loro luogo le mitologie simboliche e la fondatezza della connessione rende molto più facile la comprensione del simbolo. Le esistenze più svariate, e l'essere umano stesso, vengono usati come simboli. Il chiarimento delle immagini attestate appartiene a una storia della mitologia. Si possono fissare molte determinazioni in questo ambito, anche se molto rimane indeterminato. Il fiore di loto, ad esempio, è un simbolo universale al massimo grado. Viene spiegato che il fiore di loto chiude i propri petali nell'oscurità, e al sorgere del sole li dispiega, tanto che di lui è stato detto che veneri il sole, ed è stato usato come segno della preghiera. Ma, d'altro canto, esso è anche un simbolo diverso, ha il significato dell'universale generazione naturale.

[Il simbolo più facile è il numero, quando il significato stesso ha già in sé una determinazione numerica] L'espressione più facile del simbolico è il numero, quando il significato stesso ha in sé una determinazione numerica. I numeri dodici e sette ricorrono spesso nell'architettura degli Egizi, perché il dodici è il numero della luna, e il Nilo supera il livello di dodici piedi, durante l'inondazione. Il numero sette è il numero dei pianeti.

Un tal numero viene detto sacro, perché nei grandi rapporti elementari c'è una determinazione numerica. Dodici gradini, sette colonne sono perciò simbolici.

[Le dodici fatiche di Ercole sono quindi per un verso simboli delle lune dell'anno] Le dodici fatiche di Ercole sembrano aver tratto la loro provenienza dalle dodici lune dell'anno, perché Ercole per un verso è un eroe, per un altro però si mostra pure come una personificazione del corso del sole. Anche in rapporto all'aspetto spaziale trovano posto tali simboli. Percorsi labirintici, che devono essere un simbolo delle orbite dei pianeti. Anche le danze con i loro

intrecci avevano questo senso nascosto, di essere il simbolo del movimento dei grandi corpi elementari. La figura migliore per il simbolo è la figura umana. Essa può essere segno dei movimenti degli oggetti naturali - così abbiamo già notato che Ercole è un simbolo del corso del sole.

Così anche il Nilo è rappresentato in figura umana, così come Osiride è un simbolo del Nilo e Iside della terra.

[L'impiego della figura umana come simbolo costituisce già il passaggio all'arte classica] L'impiego della figura umana è in genere la personificazione e attua il passaggio all'arte classica, perché la figura umana è per sé assolutamente significante, giacché come figura della libera spiritualità essa non esprime nient'altro che lo spirito stesso, ed è cosa non degna impiegarla per indicare meri oggetti naturali. Se viene usata ancora come simbolo, ciò è qualcosa che è veramente al di sotto della sua dignità, e in questo caso si ingenera la confusione, perché la figura umana è l'espressione stessa dello spirito, che si dà in lei esistenza, è in lei presso di sé.

[La figura umana è la soggettività che esprime se stessa e non può essere espressione soltanto di una determinatezza] L'essere della figura umana non ha alcun significato particolare, ma è quel che è libero da ogni determinato significato simbolico. La soggettività spirituale va ben oltre la semplice espressione di una determinazione che costituisce l'interno di un simbolo.

[Perciò nella personificazione sono piuttosto le azioni del soggetto a essere espressione per il significato universale di un simbolo] Perciò, nella personificazione, sono piuttosto le espressioni, le azioni che possono venire intese simbolicamente, giacché il proprio delle azioni è appunto questo, darsi una determinazione, voler essere un che di particolare. L'azione ha un interesse, un interesse particolare, e questo può essere il significato di un simbolo. Pertanto sono le azioni di un soggetto, come le fatiche di Ercole, che possono venir prese simbolicamente. Osiride è simbolo del Nilo, del sole; come soggetto però egli sta come libera divinità, e solo le diverse azioni sono esposte simbolicamente.

[Con ciò subentra la confusione e la contraddizione tra l'arbitrio del soggetto nell'agire e la consequenzialità nella serie di azioni di

un simbolo, che ha il significato del processo] Qui però subentra la confusione, dato che non il soggetto come tale può essere simbolico, ma solo la sua azione. Infatti il carattere dell'arbitrio soggettivo sta in contraddizione con la consequenzialità che deve essere esposta in una serie di azioni simboliche. Il sole, per esempio, che d'inverno riluce debolmente, in primavera erompe come nuovamente rinato, e poi ogni estate scalda con forza, anzi fino a distruggere, per poi di nuovo abbassarsi in inverno - questo è un decorso conseguente. Se invece il simbolo è un soggetto, in esso sono contenuti arbitrio e casualità, la possibilità di procedere in una pluralità di direzioni, che non sono immediatamente quelle del simbolico. Questo lato dell'arbitrio produce azioni che non si addicono al significato del simbolo. Consideriamo ad esempio le rappresentazioni delle divinità nelle loro situazioni e azioni. Molte di queste espressioni sono simboliche, ma molte sono prodotte dall'arbitrio. In Cerere troviamo il rapporto del processo universale del nascere e del perire, e una parte della storia della dea può essere spiegata in questo modo. Ma tutto quel che ella poi fa, è da ricondurre a lei come arbitrio soggettivo e non appartiene più al simbolo. Vediamo dunque un andare e venire tra simbolico e non simbolico.

[Attraverso la personificazione, anzi attraverso la simbolica in genere, si produce molto facilmente la conseguenza che la figura venga venerata come divina non in quanto espressione del significato, ma come figura immediata] In questa personificazione si presenta ancora un terzo lato, e cioè che la venerazione come immediatamente divina di una figura naturale - sia essa di un essere umano o di un animale - si unisce immediatamente al simbolico, cosicché l'agire dell'essere umano o dell'animale viene preso non come simbolo, ma come immediatamente divino nella sua esistenza. Nella personificazione simbolica sono unite una figura immediata e una soggettività, ed è molto facile che anche l'ente naturale venga preso per l'universale, come avviene nel culto del Lama e del Brahma. Il panteismo indiano, che considera come divino tutto quel che è vivente, è particolarmente incline a venerare come una più elevata, universale potenza, una potenza pensante, uomini e animali, perché essi sono soggettività, appartengono alla vita. Nel simbolico

appare dunque questo terzo aspetto: l'immediatezza della figura viene venerata come divina. Il primo aspetto è dunque la personificazione, il secondo il lato casuale dell'espressione, il terzo la venerazione immediata. È specialmente in India che troviamo questa mescolanza selvaggia - a parte il fatto che vengono usate come simbolo anche figure naturali diverse da quella umana.

[Astratte figure naturali, dovendo essere espressione di una rappresentazione universale, vengono spinte fino allo smisurato] Nelle astratte figure naturali esteriori che vengono estese al di là del loro immediato, accade che esse vengano spinte fino al mostruoso, allo smisurato, in immagini incredibili. Qui subentra la grandezza in genere della figura, dal punto di vista quantitativo. Ci sono inoltre dei personaggi, che stanno alla base del simbolo, ma essi sono subito spinti al di là del loro significato. Presso gli Indiani il fondamento è dato dal culto del sole, e perciò nella loro poesia si trova una quantità di simboli per il sole e i suoi effetti. Alla base di molte rappresentazioni indiane ci sono questi significati: il processo del mutamento e del sensibile come astrazione dello spirituale.

[Altrettanto accade alla figura umana, quando viene impiegata come espressione del simbolo] I significati sono qui confusi, e la figura umana, che non presenta se stessa, è distorta, dilatata, spinta allo smisurato. Il senso del modo indiano di rappresentare va verso il mostruoso; la figura come tale non è sufficiente a presentare se stessa, e perciò - poiché ha il suo significato universale fuori di sé - essa cerca di raggiungere questo significato andando oltre se stessa. Una figura con tre teste allude alla trinità. Brahma è l'essenza astratta, Shiva il negativo, Visnu colui che conserva. Ma i significati non sono fissi. Shiva è poi di nuovo monte, fiume e molto altro; si inframmette quindi la venerazione dell'immediato, la venerazione dei bramini, che sono proclamati in- e per-sé come dio, come nati due volte. Gli altri Indiani cercano di diventare bramini attraverso le più dure penitenze. Invece i Tibetani hanno un solo Lama, laddove gli Indiani ritengono presenti infinite divinità. Vengono venerati anche gli animali, scimmie e vacche. Qui non c'è nulla di simbolico, è la figura stessa il divino. Infine si introduce nel simbolico anche quel che è del tutto umano e consueto. Questa poesia è dunque la

quintessenza della confusione. Per esempio, l'introduzione al Ramajahna inizia con l'eroe che, assorto in profonda contemplazione, è divenuto Brahma.

Di Brahma viene poi detto che egli stesso sarebbe venuto per contemplare il saggio. Questi scorge il Brahma, gli porge un sedile, gli porta dell'acqua. Il dio si siede e obbliga anche il suo ospite a sedersi accanto a lui. Essi siedono a lungo, fin quando il Brahma dice al poeta di scrivere il poema. Ma il poeta dice di non potere, giacché è afflitto per la morte di un uccellino. Così tutto si mescola disordinatamente. Uno degli argomenti fondamentali è sempre il grande potere e la profonda contemplazione e penitenza dei bramini. Anche nel Sakuntala c'è questo aspetto, che si scambia quel che è del tutto prosaico con quel che è più bello. Inoltre veniamo a sapere del re che egli è solo un uomo come tutti; poi, però, egli è di nuovo un'incarnazione. Talvolta il Sakuntala ci appare del tutto prosaico, talaltra possiamo di nuovo scorgervi qualcosa di simbolico. È lo scambio continuo di ciò che è interamente fantastico e di ciò che è più ordinario. Ogni determinatezza è cancellata, tutto scompare; da una parte è la massima sublimità, dall'altra la massima piattezza.

[La forma simbolica in genere è la forma della sublimità, la quale consiste in ciò, che la figura non è in grado di esprimere l'intero significato. Il sublime però non è il bello] Il sublime va ben distinto dal bello. Nel sublime la figura esprime una rappresentazione universale. Ma questa figura è spinta oltre la misura che le è propria e non le è possibile raggiungere il contenuto. Il sublime contiene sempre qualcosa di non-adequato che viene a manifestazione, così che viene reso avvertibile il fatto che l'espressione non raggiunge il contenuto. Accade così con l'unità. La sua rappresentazione è sublime quando deve esprimere il tempo in modo tale che la determinazione del tempo debba essere a sua volta dichiarata incapace di raggiungere il contenuto. Così è detto di dio: mille anni sono per te un giorno. Le presentazioni simboliche sono dunque bensì sublimi, ma non belle, perché in esse il sublime e il piatto si alternano.

[Il simbolo egizio costituisce il passaggio al bello o all'arte classica, per via del fatto che esso come simbolo 1) Forma un intero

complesso di simboli, così che quel che prima era significato, diventa espressione e viceversa] Il simbolo egizio va già oltre quello indiano. Vogliamo considerarlo in relazione al passaggio dal simbolico al bello. Sotto questo aspetto si presentano due determinazioni. Ciò che sta alla base del classico come significato è la spiritualità in genere, il cui carattere è totalità soggettiva, alla quale sono subordinate tutte le determinazioni particolari, che essa contiene come ideali (ideell). In relazione a questo concetto vi sono nel mondo egizio due determinazioni, che contengono in sé tale passaggio. La prima è che presso gli Egizi ha luogo un rimescolamento delle connessioni e del simbolico, il che vuol dire che un simbolo diventa un intero complesso di simboli, in modo tale che quel che era significato ridiventa figura che esprime un significato. Gli Egizi possiedono divinità particolari e idoli 132 di vario genere, anche se su tanti aspetti noi conosciamo ancora molto poco. Un lato però è presso di loro in rilievo, ed è quello menzionato, la molteplicità di significati dei loro simboli e il collegamento in varie guise del simbolico, che già precorre la soggettività che è in grado di indirizzarsi in tante direzioni. Significati e figure, presso gli Egizi, sono intrecciati gli uni nelle altre. Ciò rende più difficile la spiegazione delle immagini, ma la cosa migliore in esse è proprio il fatto di indicare molte cose, o di alludere a tante cose diverse.

[Esempio di Osiride: come simbolo del sole, del Nilo e del processo universale di tutto ciò che è vivente] Così Osiride unisce in sé innanzi tutto il significato del corso del sole; la sua storia è un simbolo del nascere, crescere e perire del sole e di tutto quel che dal sole è rischiarato. (*) Questo è il significato di Osiride. Ma, accanto a questo significato, egli è anche il Nilo nel medesimo corso del mutamento. Ma se il significato è il processo del sole e del Nilo, ciò è a sua volta simbolo del processo universale di tutto quel che è finito in genere. La cosa più universale è in sé il processo medesimo, che si stacca da questi diversi significati di Osiride, che sono dunque abbassati a simboli, a figure dell'universale.

* Le parole «e di tutto quel che dal sole è rischiarato» sono state cancellate da Hotho in un momento successivo [N.d.T.].

Osiride compare anche come giudice del mondo infero; così egli è rappresentato anche in un regno diverso da quello naturale.

Nelle immagini egizie troviamo poi anche la curiosa mescolanza dell'umano e dell'animale. Gli animali valgono innanzi tutto nella loro immediatezza: il dio Api, i cani, i gatti e molti altri. Tuttavia non si resta fermi a questo culto dell'animale. Nel culto vero e proprio dell'animale è la reale vitalità di quest'ultimo a valere come dio. Non è posta alcuna separazione tra l'immediato e un significato universale più elevato, anzi l'esistenza è immediatamente il divino. Presso gli Egizi però la figura animale è anche abbassata a simbolo.

[Inoltre nella mescolanza di figure diverse (si mostra il passaggio al bello dell'arte classica)] Maschere animali sono fissate su figure umane come mere immagini di designazione, non valgono immediatamente. Gli animali hanno a loro volta teste umane, corpi animali hanno membra umane e viceversa. Questa connessione di immagini e figure molteplici è il primo lato che precorre la ricca soggettività, in sé molteplice e tuttavia semplice nella sua molteplicità.

[2) Oppure così, che ad altre rappresentazioni subentra quella di un regno dei morti al di là del regno della vita] Il secondo lato di cui qui occorre discutere è l'intuizione di un regno dei morti in genere. Nella fantasia egizia c'è un regno del sole, della terra, dello Stato. Ma oltre a questi regni terreni c'è un regno dei morti, un regno sotterraneo. Gli Egizi procuravano ai morti una durata, si davano da fare per una durata perenne. La morte si è configurata per loro come qualcosa di autonomo, con un tribunale in cui Osiride non è più l'esistenza immediata, ma anche il negativo di questa esistenza, il signore del regno infero. Gli Egizi hanno una duplice architettura, sopra e sotto la terra. Le piramidi egizie sono famose, e la loro determinazione è quella di essere abitazioni per i morti. È risaputo che esse hanno solo questo scopo: sono tombe regali. Erodoto afferma degli Egizi che essi furono i primi a insegnare che l'anima è immortale. Con loro venne la separazione del naturale dallo spirituale, che così ottenne autonomia. L'immortalità dell'anima si avvicina molto alla libertà dello spirito, perché l'io si ritiene fondato per sé, sottratto alla naturalità. Il principio della libertà è il sapere

sé. È questa intuizione quella che si fissò nel modo di rappresentare egizio.

[Infatti qui ha luogo il separarsi dello spirituale e del naturale. Ma l'esistenza dello spirituale è qui solo nella negazione del naturale come negazione astratta, come morte. Tuttavia questo regno spirituale è esso stesso un in sé concreto; il concreto è però nella forma della morte, non della libera, vivente spiritualità] Non è da dire che gli Egizi siano giunti alla libertà dello spirito. Ma essi possedevano già l'intuizione di quel che è spirituale; viene ammesso un regno dello spirito, ma si tratta dapprima di un regno della vuota astrazione del naturale, un regno della morte. È da notare 134 ancora che questo regno non era un'intuizione dell'astrattamente negativo; si tratta di qualcosa di concreto che appartiene all'anima.

L'indiano si solleva solo fino a questa astrazione della vuota negazione. Un Brahma come quello indiano non compare presso gli Egizi, anzi l'invisibile ha significato concreto, alle anime si addice il perdurare; è un regno di spiriti defunti. Questo fissare il concreto invisibile di contro all'esteriorità immediata costituisce il passaggio della coscienza verso la sua liberazione. Gli Egizi sono giunti fino alla soglia del regno della libertà.

[Presso gli Indiani il concreto non esiste più nell'astratta negazione, ma vi soccombe] Anche gli Indiani vanno al di là della naturalità, ma riescono solo all'estremo astratto del negativo. Presso gli Egizi scorgiamo la fissazione della soggettività nella determinazione dello spirito defunto, che non si conquista, in quanto libero, la propria figura, ma riposa nell'abitazione della piramide, che egli non compenetra, non muove. Dal lato simbolico vediamo la connessione forzata, disparata. Il passaggio al mondo classico ci viene presentato in un simbolo del simbolico stesso, in un mito greco. Il simbolo è ciò che è configurato in genere, e ha significato. Esso può già soddisfare per sé nella sua figura, ma può anche dover avere un significato, e questo deve essere indicato più precisamente nella figura, in modo che noi notiamo che dobbiamo procedere oltre alla volta di una rappresentazione universale. Ciò accade in particolare nelle rappresentazioni egizie, che in se stesse rinviano già a un compito. La figura immediata non ha valore per sé, ma è

collegata con qualcosa di estraneo. Quale sia il significato può solo in parte esser chiaro, per noi come per coloro che possedevano quei simboli. Ma potrebbe anche trattarsi soltanto di un tentativo di esplicazione, per diventar chiari a se stessi. I lavori degli Egizi mostrano implicitezza, non son nulla di esplicito.

[L'arte egizia è a se stessa un simbolo, è l'enigma in se stesso, l'enigma obbiettivo] Vediamo in essi un lottare in vista di quel che è chiaro in- e per-se stesso, oppure pensiamo che le opere d'arte egizie contengano enigmi, da un lato per noi, dall'altro per i popoli stessi che le produssero. Solo lo spirito libero si manifesta chiaramente; a questo spirito, ad apprendere l'autocoscienza, gli Egizi non sono ancora giunti. Ma essi ebbero nello spirito defunto una rappresentazione di ciò.

Perciò le opere egizie sono enigmi, appaiono come l'enigma oggettivo stesso. In questo senso la Sfinge appare presso i Greci come colei che pone gli enigmi. La parola più elevata l'egizio non l'ha pronunciata, egli ha avuto soltanto l'impulso verso il vero. La Naith di Sais dice ella stessa: la mia nascita è Helios, il mio velo nessuno ha sollevato, io partorirò la luce; ella stessa era velata. La Sfinge, dice il mito greco, pone questo enigma: chi è che al mattino cammina su quattro gambe, a mezzodì su due, e alla sera su tre? Edipo risolse l'enigma e mandò la Sfinge a sfracellarsi. Questo mito è il simbolo più alto e costituisce il passaggio al chiarir-se-stessi, allo spirito come libertà. Questo è il principio del mondo greco e dell'arte classica. In essa il simbolico è messo da parte. L'umano, lo spirituale, è rappresentato in figura umana, in quella figura che può avere lo spirituale come esistenza.

[Capitolo secondo Separazione dell'unità immediata del simbolico; la poesia della sublimità ovvero la poesia sacra] Nel simbolico la cosa principale è la configurazione, la quale deve avere un significato, senza essere in grado di esprimerlo perfettamente. Di contro a questo simbolico, in cui la cosa principale è la configurazione, sta il significato, la rappresentazione come tale. L'opera d'arte è qui lo sfogo del puro significare, dell'essenza. Qui la rappresentazione universale è per sé, il puro pensiero in genere, pensieri della più elevata essenza. Ora, esprimere l'essenza è

possibile principalmente solo al discorso; a questo lato appartiene dunque soprattutto la poesia. Si tratta della poesia sacra. Anche l'arte simbolica può essere detta sacra in genere; essa è relativa al campo della religione.

[Lo spirituale, divenuto libero per sé, sta come essenza di contro al naturale e lo domina come signore. Così si scompongono i due lati, che nel simbolico vero e proprio sono in unità immediata] 136 Questa poesia ha per proprio contenuto l'aspetto più universale del significato, il significato dell'essenza, la quale in relazione all'esistente è quel che lo signoreggia, non è incarnata nell'esteriore ma come pensiero è libera per sé, presenta a se stessa l'altro come tale da servirla. Bisogna notare subito che quando l'intuizione è così libera per sé, il significato si scompone nei due lati dell'esistenza astratta e di quella concreta, che nel simbolismo vero e proprio sono ancora legati in unità. Questa unità si scompone qui nei suoi due lati. Da una parte sta la poesia più sublime, dall'altra è la poesia (della finitezza) a costituire l'altro lato. In relazione al simbolico potremmo dire che la natura venga qui sdivinizzata, e che il mondo, gli oggetti naturali, i rapporti mondani vengano contrapposti, in quanto finiti, all'essenza. I Greci, parlando della spedizione degli Argonauti, raccontano che le rocce dello stretto dell'Ellesponto, che fino ad allora si aprivano e si chiudevano come forbici, divennero fisse dopo che gli eroi le ebbero superate con la loro nave. Allo stesso modo, qui è in gioco un fissarsi del finito, mentre nell'intuizione simbolica non vi è nulla di fisso, il finito trapassa nel divino e il divino passa nell'esistenza. Per quel che riguarda il lato della poesia sacra, questa forma ci è sufficientemente nota attraverso la Bibbia.

[L'esteriore appare di contro alla sostanzialità dell'essenza solo come un accidente da superare] Il suo contenuto fondamentale sono le lodi della magnificenza di dio, e di fronte a dio l'esteriore è soltanto un ornamento, che deve servirgli. Ogni vita deve la propria forza solo alla bontà di dio e sparisce di fronte alla sua potenza. Molti esempi di questa sublimità ci sono conservati dall'Antico Testamento, nelle cui descrizioni è racchiusa la grandezza e la sublimità. I più begli esempi si trovano nei salmi, per esempio nel

salmo 104. L'Uno è il Signore al di sopra di tutto, le cose naturali non sono la sua presenza, ma solo accidenti senza potere. Questo è già un tratto prosaico della separazione; dell'essenza delle cose naturali, da un lato, come mera apparenza di contro a lui, come tali da far apparire lui soltanto. In questa presentazione del Signore la finitezza sta dall'altro lato, in modo tale, però, che ha inizio l'individualità interiore.

[Il finito come individuo è in questa poesia certamente dipendente dal Signore, ma sussiste anche per se stesso, sia pure solo come creato attraverso il potere dell'essenza, inchinantesi davanti a lei e tale da sparire dinanzi a lei] L'indiano come persona non è nulla. Nella poesia sublime l'individuo si sente sì dipendente dal Signore, ma per altro verso anche autonomo. Questo si mostra nel libero eroismo degli Arabi. Un tratto fondamentale è questo sorgere dell'esistenza, questo rallegrarsi e goderne come dono del Signore e poi trapassare. È la medesima cerchia limitata del simbolico in genere. In particolare nel salmo 90 questo contenuto è la caducità, che si esprime anche nel libro di Giobbe. Il mutamento è legato al timore del Signore.

[Il Signore è puro per se stesso, il puro rimaner-presso-di-sé, di contro al quale ciò che è posto da lui come finito trapassa, senza tornare a lui] Qui il contenuto è nel complesso ancora più limitato che nel simbolo vero e proprio, che è il tendere verso lo spirituale. Nella cerchia della poesia sacra la separazione è compiuta; lo spirituale sta da un lato, dall'altro sta il finito nella sua fissità. Questa relazione di dio e dell'uomo è la relazione semplice del timore; l'elevazione di dio ha solo il senso determinato dell'obbedienza; la relazione non ha più l'estensione infinita della trasformazione dello spirituale nel materiale.

[Capitolo terzo Ritorno dalla separazione del significato e della configurazione all'unità: il paragone] Adesso dobbiamo parlare della connessione del significato e della figura esteriore; nel senso che ora è posto sia il significato sia la figura sensibile, che gli è più o meno adeguata. Questa sfera è solo impropriamente simbolica. Si tratta comunque del terzo aspetto rispetto alle due sfere precedenti.

[Poiché però i due lati non si compenetrano perfettamente, ma il significato è posto per sé e l'espressione è riconosciuta come simbolica, ossia come inadeguata al significato, questo rapporto è piuttosto un rapporto prosaico e questa forma d'arte è subordinata] Questa connessione è dunque bensì la totalità, ma questi due lati non si compenetrano ancora, anzi entrambi sono posti per sé. Questo rapporto è piuttosto prosaico e produce solo forme d'arte improprie: il contenuto può essere soltanto limitato. Nella poesia sacra c'è da una parte il lato infinito e dall'altra quello finito, e quest'ultimo è dichiarato qualcosa di transeunte. Se però il lato spirituale deve avere il proprio paragone nell'altro lato, che è posto come finito, allora anche il significato può essere soltanto di specie limitata, giacché l'infinito non ha ancora la propria figura adeguata in quel che è in immagine. Questa intera sfera può essere chiamata quella del paragone. Il significato è affermato per sé e altrettanto il lato dell'espressione di questo significato. Queste forme sono soltanto subordinate e nelle opere d'arte di maggiore importanza sono da impiegarsi soltanto per singoli dettagli. Qui hanno dunque il loro luogo forme artistiche subordinate. È spesso difficile suddividere le forme artistiche: dove vanno collocate per esempio la favola esópica, il poema didascalico? Si tratta di specie intermedie, che non esprimono alcun lato necessario dell'arte. Accade in campo estetico il medesimo che accade nelle scienze naturali, che non possono venire suddivise sulla base di ciò che si presenta; al contrario, il concetto deve stare saldo e le particolarità debbono ordinarsi in base al concetto, e in ciò si mostra che molte cose non sono a lui conformi, e che ciò non è colpa del concetto. Il concetto non va determinato sulla base di questi organismi intermedi, e la favola esópica è una consimile forma intermedia. Inoltre hanno qui il loro luogo la parabola, le similitudini, le immagini; ed è a questo punto che si deve parlare di forme di questo tipo. Per prima cosa dobbiamo dunque parlare di queste forme.

[1) La favola esópica. In essa un qualche fenomeno naturale viene posto come espressione di un significato generale] Le favole ci sono ben note, ma che cosa sia una favola è per lo più determinato in modo errato. Anche Lessing ha afferrato assai poco il

concetto autentico, come si può vedere dalle favole dell'età moderna. Nella favola esópica non accade infatti che un insegnamento morale venga esposto attraverso un esempio tratto dal mondo degli animali. Originariamente, la favola consiste in questo, che un qualche accadimento naturale, nella misura in cui si ricollega all'istinto degli animali, viene trascelto con l'aggiunta di un significato morale generale, in modo tale che un fenomeno della vita animale viene trasposto in un senso morale. Prendiamo per esempio una favola moderna come questa: vengono rappresentati due criceti, dei quali uno raccoglie provviste, e l'altro no, così che quest'ultimo, costretto a mendicare, viene a morte - quel che di falso c'è in questa favola è il fatto che non ci sono criceti che non debbano raccogliere provviste. Questo è contrario all'antico senso della favola. La rappresentazione deve presentare soltanto quel che si verifica nella realtà effettiva degli animali. Nelle favole esopiche è esposto un reale fenomeno naturale, ed è per questo che esse sono interessanti.

Per esempio: le rondini migrano in autunno, quando matura la canapa, con le cui corde in inverno si catturano gli uccelli. La furba rondine scappa, gli altri uccelli vengono catturati. Alla base, qui, ci sono dunque fenomeni naturali. E non è neanche necessario che essi siano tratti esclusivamente dal regno animale, come pure che i rapporti naturali appaiano immediatamente, come per esempio nella favola della volpe e del corvo. Ma è un ben noto istinto del corvo quello di mettersi a gracchiare quando vede un uomo o un animale. Quali favole siano autenticamente esopiche non lo sappiamo; Esopo viene spesso nominato, senza che gli vengano attribuite determinate narrazioni. Soltanto la favola dello scarabeo e dell'aquila viene espressamente attribuita a Esopo. Molte favole sono povere nell'invenzione e nello svolgimento. In genere, la cerchia di questa forma è povera; una riflessione generale viene mostrata in qualcosa di presente in natura. Questa forma non è libera, e infatti ne viene considerato creatore uno schiavo.

[È necessario che il fenomeno naturale sia effettivamente presente in natura e non sia un mero, vuoto rivestimento dell'insegnamento astratto] La materia è data, e l'insegnamento generale viene fatto intendere semplicemente attraverso il lato fisico

oppure aggiunto esplicitamente in un'applicazione pratica. La favola ci guadagna quando il fenomeno è conforme a quel che avviene in natura. Se essa è mero rivestimento della riflessione generale, la configurazione è soltanto uno strumento, e l'animale o la cosa non agisce sulla base della propria peculiarità, ma come semplice strumento. E questo è contrario all'arte.

[Esempio della Volpe Renardo] Per quel che riguarda la Volpe Renardo, essa non è una favola ma piuttosto una fiaba; il rivestimento è pieno di significato. È la buffa cattiveria a essere presentata; davanti ai nostri occhi sta una corte con un re in tutta la sua debolezza. La figura animale è qui assai appropriata, e al tempo stesso gli animali compaiono rappresentati nelle loro particolarità, e in questo modo, attraverso la mescolanza delle azioni degli animali e di quelle umane sovrapposte, nasce una rappresentazione godibilissima, uno scherzo di natura genuina.

(a) l'enigma. Consiste nella riunione di tratti e proprietà disparati con l'accento che essi debbono contenere un significato più profondo di quello che presentano nella loro immediatezza] Accanto alla favola possiamo ricordare l'enigma. Può essere oggetto della scultura, della pittura, del discorso. In Oriente è stato una delle forme più antiche, e fu molto amata. I comuni indovinelli sono ancora molto diffusi. Nell'enigma espresso in parole, come in Oriente, sono riuniti tratti e proprietà che mostrano qualcosa di disparato e di particolare, con l'accento al fatto che in essi è nascosto un significato più profondo. Una tale presentazione si distrugge da se stessa, giacché la sua verità è soltanto il suo significato.

[,b) la parabola. In essa una figura presa dalla vita finita, abituale, deve presentare il significato generale] Alla favola è immediatamente affine la parabola, che ha solo questa differenza, che la sua presentazione è tratta dalla vita di tutti i giorni, in modo tale che quest'ultima deve rendere rappresentabile un significato generale. Tra le favole esopiche sono ricomprese numerose parabole. Una parabola pratica è quella di Ciro, che un giorno radunò i suoi Persiani e diede loro vanghe e zappe per dissodare un campo di rovi, mentre il giorno seguente offrì loro un sontuoso

banchetto, paragonando poi il giorno della servitù a quello del dissodamento, quello della libertà all'altro della festa. Anche 141 nelle narrazioni del Nuovo Testamento si trovano molte parabole, e anche Goethe ne ha molte.

[c) l'apologo. Esso presenta sensibilmente un significato generale, in questa guisa determinata, che il significato generale viene espresso attraverso la narrazione stessa] Altrettanto affine alla parabola è l'apologo, con la differenza che qui è la storia stessa a portare con sé l'insegnamento. Un apologo di questo tipo è Dio e la Bajadera: la bajadera può essere considerata come la Maddalena cristiana. Anche Il cercatore di tesori è piuttosto un apologo. Anche il patrimonio proverbiale di un popolo può essere considerato come brevi favole o parabole; tratti e dottrine particolari sono esposti in significato generale. Per esempio: «Una mano lava l'altra», oppure «Se mi cucini una salsiccia, io ti toglierò la sete» ecc. Goethe ha composto una quantità di aforismi di questo tipo, infinitamente graziosi e spesso dotati di grande profondità.

In tutte queste forme un significato generale è presentato in qualcosa di naturale, e una tale presentazione costituisce un tutto indipendente per sé. Queste presentazioni appartengono per lo più alle arti della parola.

[2) L'allegoria. In essa è contenuta la contraddizione, che il suo contenuto è una rappresentazione astratta, generale, mentre la figura che compie la presentazione è una soggettività] Qui si riallaccia una forma che è appropriata piuttosto all'arte figurativa, l'allegoria. Essa possiede una materia sensibile unita a un significato, che è un abstractum, una rappresentazione generale, che si presenta qui sensibilmente. Qui la figura individuale è presentazione di un soggetto, ma il significato è per sé un abstractum, non un'individualità per sé, come guerra, pace, speranza, religione, fede. La scultura deve spesso cercare asilo presso l'allegoria, che però è in generale frigida, perché il suo contenuto è un contenuto soltanto intellettuale, un abstractum, non una soggettività autonoma.

La scultura impiega però l'allegoria anche come accessorio, non la prende come la cosa principale. I poeti sbagliano, quando si rifugiano nelle allegorie.

[3] La metafora. È la concentrazione di un significato generale in una singola espressione] Oltre all'allegoria ricordiamo ancora la metafora e la similitudine. La metafora è un simbolo brevissimo, concentrato in un'immagine. È la lingua in genere a essere metaforica. Per esempio la parola 'comprendere', 'abbracciare'. A partire dal significato sensibile si è sviluppato quello spirituale, come analogo al primo. Nella metafora ciò che essa deve significare deve essere dato dalla connessione. Si può notare che lo stile antico e quello moderno si differenziano in particolare nell'uso della metafora, giacché lo stile antico, in particolare quello prosaico, richiedeva le espressioni proprie, mentre gli scrittori moderni sono pieni di metafore - particolarmente nelle opere poetiche. Nelle opere dei Romani il metaforico diventa già più frequente.

[La similitudine è una metafora portata a compimento, l'unità di un'immagine e del suo significato] La similitudine è una metafora portata a compimento, l'unità di un'immagine e di un significato. Non c'è bisogno che il significato sia aggiunto come tale, esso può essere chiaro per sé. Il Canto di Maometto di Goethe si spiega da solo. L'intera poesia è similitudine; il titolo indica il significato.

[Questa unità può essere immediata, oppure posta] C'è un gran numero di similitudini di questo genere, nelle quali il significato è dato in maniera semplice. La similitudine completa consiste dunque nel fatto che il significato, in quanto differente dall'immagine, è dato. Si può quindi domandarsi: che bisogno c'è della similitudine? Essa può diventare noiosa, se il significato è già per sé chiaro; e se ne vengono accumulate troppe, diventa fiacca - l'abbondanza in un poeta nel complesso mediocre. Così noi troviamo in Ovidio un eccesso di metafore, anche se spesso esse sono belle e argute.

[Lo scopo principale nella similitudine è questo: che l'animo, assorbito in un interesse pratico, attraverso il rendere oggettivo e il portare all'intuizione tale interesse, venga condotto a un rapporto teoretico in luogo dell'interesse pratico] 143 L'interesse principale della similitudine è che lo spirito, l'animo, non rimanga legato all'interesse dell'oggetto, il quale procede per sé. Tale procedere viene interrotto dalla comparazione, e questa interruzione spesso ha lo scopo di condurre lo spirito da un interesse pratico a uno

teoretico, osservativo, per mezzo del quale si produce un allontanamento dall'assorbimento nell'interesse e il contenuto diviene oggettivo. Nella passione dunque le similitudini hanno un senso. Sulla similitudine si potrebbero fare molte osservazioni di tipo formale ed esteriore, ma questo non è il nostro argomento. La cosa principale è che la similitudine ci strappa dall'interesse pratico, nel quale il poeta ci ha immedesimato, al punto che noi stessi vi partecipiamo, noi per primi siamo presi dalla Cosa.

[La similitudine produce così il vero interesse artistico, in quanto trasforma l'interesse pratico in un interesse teorico] La similitudine interrompe questo corso. Ci può risultare molesta, perché ci frena e ci traspone nell'autentica disposizione artistica della contemplazione teorica disinteressata. Ci conduce dall'interno verso la figura; ci conduce a soffermarci sull'aspetto di questo contenuto. Essa dunque produce quell'effetto che costituisce il senso dell'arte, ovvero l'intuire disinteressato, teorico. La similitudine, in quanto ci trasporta nel teorico, può portare con sé anche qualcosa di fiacco, perché consente di abbandonare l'oggetto e di procedere alla volta di un contenuto diverso. Lo vediamo infinitamente spesso in Ossian. Egli canta epoche che non ci sono più. L'intera esposizione è animata da questa tristezza per il passato. Da qui la similitudine del sole della sera, che ritorna assai spesso. Questo è un distogliersi dall'oggetto stesso, un liberarsi di esso.

[Sulle similitudini nel dramma. Nel dramma i personaggi appaiono immediatamente] Una delle cose più interessanti da notare è il ruolo delle similitudini in rapporto all'arte drammatica. Il suo oggetto sono il conflitto, le passioni, l'attività, il saper portare a compimento e l'agire, il pathos, la realizzazione di quel che si vuole. I personaggi appaiono immediatamente; non c'è un terzo - il poeta - che li presenta; non è una narrazione, sono i personaggi stessi a presentarsi. Qui sembra sia richiesta in misura ancora maggiore la naturalezza, e da quando in Germania ci si è stancati del gusto francese, si è tanto gridato alla naturalezza. Sotto questo riguardo si sono considerati gli Spagnoli e gli Italiani come meri artisti, che mettevano la loro soggettiva immaginazione e le loro arguzie sulla bocca dei loro personaggi e nelle situazioni in cui domina la più

accesa passione. Si è biasimato questo lato anche in Shakespeare, per il fatto che egli, nei momenti di massimo impeto, pone in bocca ai personaggi delle similitudini. Ciò è stato espresso in un epigramma del Wandsbecker Boten", in cui si paragonano Voltaire e Shakespeare.

Der eine ist, was nur der Andere scheint Meister Arvelle sagt: ich weine; und der Andere weint (*) («L'uno è, quel che l'altro pare soltanto / Mastro Arvelle dice: io piango; e l'altro piange»): uno fa soltanto una retorica del sentimento, l'altro presenta il sentimento stesso. Ma d'altra parte si è biasimato anche Shakespeare per via delle sue similitudini, per via del suo linguaggio, che non si potrebbe chiamare quello immediato del sentimento. Il senso delle similitudini è da considerare in particolare in questa prospettiva.

[Attraverso le similitudini i personaggi vengono presentati come superiori ai loro interessi e rapportantisi a essi come a qualcosa di oggettivo] A questo proposito è da notare che a impiegare immagini tra gli Spagnoli è in particolare Calderón, e tra gli Inglesi Shakespeare, ma che questo è proprio il modo di dare una rappresentazione della nobile natura di coloro che agiscono, e che noi altrimenti vediamo prigionieri dei loro interessi. Attraverso il linguaggio elevato essi vengono presentati come superiori ai loro interessi, rapportantisi a essi come a qualcosa di oggettivo. E questo, conservar se stessa nelle proprie relazioni, è il carattere di una nobile natura. Ciò viene presentato innanzi tutto in modo formale attraverso la similitudine.

I personaggi sono presentati essi stessi come poeti, come plasmatori della materia. Particolarmente Shakespeare è ricco di questi aspetti. Un esempio è Romeo e Giulietta. Giulietta dice alla notte: «Vieni, diletta notte ecc.». Questo è un effetto dell'amore, che non si limita a esprimere la nostalgia come tale, ma si cala in essa oggettivamente.

* Si tratta di versi di Matthias Claudius: «der eine / ist was der andere scheint / Meister Arouet sagt: ich weine, und der andere weint» (Matthias Claudius, Asmus omnia sua secum portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten, Hamburg 1775) [N.d.T.].

[a) in un primo caso le similitudini possono presentarsi quando l'animo agitato non esprime il proprio contenuto nella sua immediatezza, ma in una configurazione diversa che egli stesso ha creato; quando cioè l'animo ancora respinge da sé il contenuto, lo possiede ancora come un altro] Più precisamente possono essere avanzate tre determinazioni. Per prima cosa, quando abbiamo dinanzi a noi un animo in preda a un profondo sentimento, possiamo rappresentarcelo nell'atto di esprimere gridando il proprio dolore. Ciò può apparire volgare. Se un animo in tali condizioni ha la coscienza della propria infelicità, egli può per così dire arrestarsi, non volere dare espressione al dolore cagionato dall'infelicità, ma tenerlo chiuso in sé. Finché fa ciò, il soggetto e il sentimento sono ancora due cose distinte; se l'animo si esprime gridando, è immediatamente immerso nel suo sentimento. Ma se l'animo comprime il dolore, si innalza al di sopra di esso e ha modo di soffermarsi anche in qualcosa di diverso, che si collega al sentimento ed è una figura di esso.

[Esempi da Shakespeare] Northumberland al messaggero: «Tu tremi, e le tue guance sbiancate / sono più idonee della lingua a comunicare il messaggio. / Fu un uomo simile, così flebile, così scoraggiato / così lento, così smorto, così affranto / che si affacciò alle tende di Priamo in piena notte/e avrebbe voluto dirgli che metà della sua Troia era in fiamme / ma Priamo trovò il fuoco prima che egli la parola / ed io la morte del mio Percy prima che tu me la riferisca»] (*) Nell'Enrico IV per esempio Percy è in lotta con Enrico, che lo uccide. Il messo della battaglia lo riferisce al padre, Northumberland: «Tu tremi, dice il vecchio, il pallore delle tue guance è un segno ecc.». Egli non lascia parlare il messaggero, vede la propria disgrazia e non l'esprime gridando, ma la rende presente attraverso un paragone con Priamo. L'anima si ritrae dalla disgrazia, e questo dà una rappresentazione dell'elevatezza della natura di un tale carattere.

* Shakespeare, Enrico IV, parte seconda, scena I. Abbiamo riportato la trad. it. di Giuliano e Giorgio Melchiori. Hotho cita la trad. ted. di A. Schlegel e W. Tieck [N.d.T.].

[Riccardo II a Bolingbroke: «Datemi la corona - Ecco, cugino, prendete la corona. Ecco, cugino, / da questa parte la mia mano, dall'altra la vostra. / Ora è questa corona d'oro come un profondo pozzo / con due secchi che si riempiono a turno, / uno vuoto, in aria, che danza, l'altro giù, invisibile, e pieno d'acqua. / Il secchio in basso e pieno di lacrime sono io / che bevo i miei dolori mentre voi salite in alto»] (*) Un altro esempio è in Riccardo II, quando lui ed Enrico IV si trovano assieme davanti ai grandi del regno. Enrico IV dice: «Riccardo, dammi la tua corona». Riccardo risponde: «Prendila, afferrala con una mano, ed io con l'altra. Essa è come una fonte profonda dalla quale, a turno, viene attinta l'acqua; un secchio in basso, pieno d'acqua, l'altro che danza nell'aria ecc.». Nel suo dolore, così, anche Riccardo si dà a vedere come una nobile natura. I critici inglesi biasimano Shakespeare per questi tratti, che invece provano proprio la grandezza del suo talento.

[b) l'altro lato è costituito dal fatto che l'animo si libera dal proprio contenuto, in quanto - esprimendolo come paragone - si collega in ciò ad esso come a un altro] Poiché la similitudine si colloca in un punto in cui l'animo non vuole ancora fondersi con il dolore, l'altro lato è costituito dal fatto che l'animo, trovandosi immerso nel proprio dolore, si libera attraverso la similitudine. Questo accade di frequente in Shakespeare nel caso dei criminali, che egli presenta dotati di grande libertà di spirito.

[Esempi Macbeth: «Spegniti dunque ormai, corta candela! / Cos'è la vita? / Solo un'ombra, che svanisce / un povero istrione / che si affanna e infuria sulla scena per un'ora / e poi nessuno più lo ascolta / è una favola raccontata da un idiota / che è piena di strepito e non significa nulla»] (**)

* Shakespeare, Riccardo II, atto IV, scena I. Citiamo la trad. it. di M. Luzi, mentre Hotho cita la trad. ted. di A. Schlegel e W. Tieck [N.d.T.].

** Hegel allude alle parole di Wolsey nell'Enrico VIII, atto III, scena 2, di Shakespeare, che qui riportiamo nella traduzione di F. Baiocchi: «Addio, un lungo addio a tutta la mia grandezza! Questo è il destino dell'uomo: oggi gli spuntano le tenere foglie della speranza, domani mette i fiori e porta, spessi sopra di sé, splendori variopinti; il terzo giorno viene il gelo, un gelo mortale e quando, da quel facilone che è, pensa che la sua grandezza stia maturando, quel gelo lo morde alla radice ed egli cade come cado io» [N.d.T.].

Macbeth, per esempio, che ha commesso una serie di orribili misfatti, quando da ultimo si avvede che per lui è finita, grida: «Spegniti con me, corta candela! Una candela è solo una povera ombra, un commediante, che si pavoneggia per un'ora, e poi non viene più ascoltato».

Lo stesso accade nell'Enrico VIII con il cardinale, che viene sbalzato dall'altezza a cui è giunto e davanti alla sua fine esclama: «Un lungo addio a tutta la mia grandezza. Oggi l'uomo germoglia, fiorisce, e il terzo giorno il gelo si approssima alla sua radice, ed egli cade come ora cado io». (*) Mediante una simile considerazione il poeta trasporta il carattere malvagio al di sopra delle proprie passioni. La regina Caterina nel medesimo dramma dice: «Io sono la più infelice. Come il giglio, che una volta era in fiore ed era signore del campo, io chinerò la testa e morirò». (**) I critici inglesi trovano tutto ciò innaturale; ma è proprio (attraverso tali similitudini) che il poeta ci presenta i personaggi nell'atto di oggettivarsi la propria situazione.

[Bruto: «O Cassio, sei simile a un agnello, che alberga rabbia quanto una selce alberga fuoco; che, colpito fortemente, manda una rapida scintilla e poi, subito, è di nuovo fredda»] (***)

In modo altrettanto eccellente Bruto dice a Cassio: «O Cassio, tu puoi fare il paio con un agnello, in te c'è tanto fuoco quanto in una selce». Appunto la circostanza che Bruto possa trovare il modo di fare una similitudine, dimostra (che anch'egli oggettiva a se stesso la propria situazione).

[Il poema didascalico è un insegnamento generale posto nella forma esterna della presentazione artistica] In questa parte potremmo ancora far menzione delle specie imperfette di opere d'arte.

* Hotho riporta i versi dell'adattamento scenico del Macbeth, atto V, scena 5, ad opera di Schiller [N.d.T.].

** Cfr. Enrico VIII, atto III, scena 1: «chinerò la testa e perirò come il giglio che fioriva una volta nel campo e ne era signore» [N.d.T.].

*** Hotho riporta le parole di Shakespeare, Giulio Cesare, atto IV, scena 3, nella traduzione di A. Schlegel e W. Tieck [N.J.T.],

Qui vediamo realtà e significato posti per sé: se l'uno e l'altro si scompongono, un significato astratto viene preso per sé e rivestito di un ornamento artistico, allora nasce quel che chiamiamo poema didascalico. Esiodo ce ne dà un esempio, e anche Virgilio. In questo caso viene preso come oggetto un significato astratto per sé, e la configurazione è data dal metro, da un linguaggio elevato, un rapido procedere, l'inframmezzare narrazioni.

La presentazione è ornamento meramente esterno, il significato è un contenuto della riflessione, di natura intellettuale.

[Il lato a esso opposto è la poesia descrittiva, il cui contenuto è la natura immediata] Di contro al poema didascalico sta la poesia descrittiva, quando l'immediatezza deve essere presentata così come appare alla coscienza comune. Un tale contenuto sensibile appartiene al lato della manifestazione esteriore che nell'opera d'arte deve apparire solo come forma, come immagine dello spirituale, oppure nella soggettività che agisce, come condizione della reazione. Quando questa materia viene assunta come oggetto sulla base della sua immediatezza, si possono pure aggiungere a questa forma ornamenti di vario genere, senza tuttavia che essa sia una vera opera d'arte. Queste sono specie intermedie tra le forme artistiche.

[Seconda sezione La forma classica in genere Poiché nell'arte classica ambedue i lati, quello del contenuto e quello della forma, si sono sviluppati fino alla totalità, essi sono in-sé identici] Dopo aver considerato la natura della prima forma, ci volgiamo all'arte classica.

In precedenza noi l'abbiamo determinata come la forma compiuta, quella in cui contenuto e forma sono a sé adeguati, l'universale e la sua particolarizzazione si corrispondono. L'arte simbolica lotta per il contenuto e per la forma, entrambi non sono liberi. Perché l'intero sia libero, è necessario che i lati differenti siano per sé totalità autonome, perché allora entrambi i lati sono identici e la loro differenza è soltanto formale.

[Questo intero è libero nella misura in cui il contenuto nella sua realtà o nella sua forma è presso di sé, così come quest'ultima non ha più il suo contenuto di contro a sé come un altro] E l'intero è libero anche perché le sue parti sono a sé adeguate. La realtà è adeguata al suo concetto, che in essa passa soltanto in un'altra forma. Nell'arte simbolica il contenuto non è libero e non lo è neanche la figura, che sola deve essere significativa, e che ha dei lati che sono adeguati al concetto, e altri che non gli corrispondono.

[Differenza della forma d'arte classica di contro alla simbolica] Perché essa sia significativa, deve essere deformata; perché si riconosca alla materia che essa è significativa, si deve esercitare violenza su di lei.

Nella poesia sacra la figura è soltanto accidente; la suprema essenza è potere e la sua figura è soltanto ornamento esterno, indifferente e transeunte. Si tratta sempre di un modo della realtà nella quale il contenuto assoluto non appare come tale.

[L'unità del contenuto e della forma nell'arte classica non è immediata, anzi è un'unità prodotta dallo spirito] Nelle forme del simbolico la relazione è soltanto esteriore. L'arte classica è l'assoluta unificazione di entrambi i lati. Questa unità non è un'unità originaria, non è l'idea come esistenza naturale, ma come generata dallo spirito; l'opera d'arte è prodotta dalla ponderazione. L'arte classica è libertà nel contenuto, il suo contenuto è lo spirito nella sua libertà. Lo spirito è solo come libertà, ed è libero solo nella figura a lui adeguata, in cui appare egli stesso, e nient'altro. Così la figura è libera quando il concetto non è altro da lei.

[Presupposti dell'arte classica: poiché essa possiede il contenuto libero e la forma libera, anche l'artista deve essere libero, tanto in rapporto al contenuto quanto in rapporto alla tecnica] Allo stesso modo, l'artista di quest'arte libera è l'artista libero. Egli sa ciò che vuole e può fare quel che vuole. Egli sa ciò che vuole, non può più essere all'oscuro del contenuto sostanziale, non lotta per il contenuto assoluto, non è il fermento che deve per prima cosa produrre il senso. L'artista libero forma per immagini, l'artista simbolico imprime il significato nella forma. Il contenuto è pronto, l'artista libero non ha bisogno di lottare per esso.

[L'artista simbolico, che non ha chiaro il contenuto, percorre, per dargli espressione, tutte le forme] L'artista dell'arte simbolica percorre tutte le forme, non dà a se stesso i propri limiti. L'artista classico è chiuso in sé; deve essere pronto anche per quel che riguarda l'aspetto tecnico. (*) Come proprio oggetto ha sempre un contenuto in-e-per-sé-essente, giacché esso è un ideale, che è adeguato al concetto. Il concetto è determinato in- e per-sé, e con ciò anche la figura.

[L'artista classico presenta solo quel che è predisposto in- e per-sé] L'arbitrio dell'artista è escluso, il contenuto è perciò presente per l'artista, egli lo incontra, e l'artista è soltanto l'attività soggettiva della presentazione: egli, è, in genere, colui che forma in immagine. In questo formare certo gli accade anche di perfezionare, ma in modo non percepibile, non appariscente. Sembra che egli si limiti a eseguire quel che è già per sé predisposto. Gli artisti greci presero la loro materia dalla religione popolare. Fidia prese il suo Zeus da Omero. Così pure gli artisti cristiani, Raffaello e Dante, hanno rappresentato soltanto ciò che era già presente nella Chiesa.

[Poiché l'arte classica è unità del concetto e del reale, anche la realtà deve essere predisposta] La materia è ciò che è predisposto per sé; il poeta opera con essa, la presenta sensibilmente. L'altro aspetto è costituito dal fatto che per l'artista classico anche il lato tecnico deve essere predisposto.

All'arte libera appartiene che la materia sensibile, nella quale l'artista lavora, debba obbedire alla rappresentazione; l'esecuzione deve essere sottoposta alla rappresentazione, non contenere per sé nulla di recalcitrante, ma anzi sottomettersi alla concezione. Questa esecuzione obbediente, l'abilità, si ottiene solo attraverso l'esercizio. Il terreno nel quale l'individuo si esercita, le capacità tecniche, devono aver già raggiunto un grado elevato per poter servire. Esse devono poter eseguire solo quello che è richiesto. Questo compimento della tecnica viene raggiunto attraverso un lavoro simile a quello artigianale, e l'apprendistato di tipo meramente artigianale avviene nell'ambito di un'arte statica, come quella egizia.

* Aggiunta successiva a margine: a) liberamente formante nel contenuto b) figura c) tecnica [N.d. t.].

Dipinti e sculture presentano in essa un unico tipo determinato, sempre ripetuto. Questo periodo dell'arte di aspetto artigianale è un lato che deve precedere l'arte libera ed è possibile solo in epoche più arcaiche. Nell'età moderna si è proceduto così tanto nella pittura, che l'elemento statico le sta alle spalle. Questi sono i presupposti dell'arte libera: che il suo contenuto e il lato della realtà siano in sé compiuti. Ma l'apprendimento è anche un progredire di entrambi i lati.

[Sul carattere in genere dell'arte classica. La forma d'arte classica è quella del bello sostanziale ovvero della soggettività spirituale] Sulla base di queste annotazioni dobbiamo ancora domandarci: qual è in genere il carattere dell'arte classica, al cui aspetto sostanziale soltanto possiamo qui limitarci? Questo aspetto sostanziale sono gli dei. Questo elemento divino nella sua somma libertà deve riflettersi anche nelle forme d'arte particolari; ma queste specie le dovremo prendere in considerazione solo successivamente. Qui abbiamo innanzi tutto il bello sostanziale. La natura di questo bello noi l'abbiamo già considerata in precedenza. Esso ha per suo contenuto assoluto non lo spirituale nell'astratta spiritualità del pen152 siero, ma come soggettività spirituale. Ciò è già espresso nel mito di Edipo.

[Come soggettività spirituale lo spirito è colui che dà a se stesso un'esistenza e in essa resta presso di sé] Lo spirito è ciò che è a sé manifesto e che si rivela in guisa manifesta, l'universale libero, che determina se stesso. Alla determinazio-] ne appartiene però il lato dell'esistenza, dell'esser-per-altro. Lo spirito nella sua determinazione, nella sua esistenza, è l'essente-presso-di-sé, dunque in genere il concetto nella sua realtà, che ha il proprio significato in se stessa, l'interno, che va nell'esteriorità, e in essa è presso di sé.

[Lo spirito è la manifestazione di se stesso. La manifestazione dello spirito è la figura umana] La spiritualità soggettiva è ciò che noi fino ad ora abbiamo chiamato il significato, e che qui ha il potere di mostrare se stessa nella propria manifestazione. Più precisamente questa manifestazione si determina in modo tale che la figura può essere soltanto quella umana, perché in essa soltanto si può rivelare lo spirituale. Qui essa non è più simbolica, ma è

manifestazione dello spirito, la determinazione dello spirito, il suo andar fuori nell'esistente. La figura sensibile dell'essere umano è quella soltanto nella quale lo spirito può apparire. Essa è in se stessa significativa; quel che essa significa è lo spirito, che in lei viene fuori.

[Essa è questa manifestazione in base alla sua forma, non in base al suo lato materiale] Essa è una cosa corporea, materiale, e in base a questo lato distinta dallo spirito; ma questa forma della cosa materiale è manifestazione dello spirituale. La figura umana è non solo vivente come quella dell'animale, ma è lo specchio dello spirito. Non solo l'occhio guarda verso l'esterno, ma attraverso di esso si guarda nell'anima. Lo sviluppo di questo germe è la conformazione vivente e il corpo dunque non è simbolo dello spirito, ma lo spirito è immediatamente presente per altri nel corpo. L'altro lato è dunque che il contenuto sia predisposto e che come tale possa apparire solo nella figura umana. Provare tutto ciò sarebbe compito di una fisiologia. La figura umana è la figura necessaria dello spirito, che appare nell'esistenza sensibile.

[La figura umana non è una casualità, ma la manifestazione necessaria dello spirito e non è espressione simbolica di esso come significato, ma apparire stesso dello spirito] Da questo punto di vista può essere presa in considerazione anche la rappresentazione secondo la quale l'arte avrebbe imitato la figura umana, in cui si era imbattuta, e che quindi tale imitazione viene vista come qualcosa di casuale. Ma la figura umana è l'unica necessaria e possibile. Solo in lei lo spirito presenta se stesso. Infatti nella figura umana come in una guisa sensibile dello spirito, il corpo non è più simbolo, non esprime nient'altro, non significa qualcosa di estraneo, ma il suo significato appare sulla superficie stessa. Nel simbolo solo una parte del significato è corrispondente, mentre ciò non accade nel corpo umano. Certo, la totalità del corpo non è altrettanto significante quanto il viso per l'espressione dello spirito.

[Il rimprovero rivolto all'antropomorfismo della religione greca è perciò infondato e le va invece rimproverato di non essere sufficientemente antropomorfa] Si è spesso rivolto ai Greci il rimprovero che la mitologia sia antropomorfa; Senofane si

esprese già contro di essa, dicendo: se i leoni scolpissero, essi avrebbero dato ai loro dei figure di leoni. Ma si può piuttosto dire che la religione greca non sia, come religione, abbastanza antropomorfica, giacché nella religione cristiana dio è un singolo interamente immediato in tutti i condizionamenti dell'esistenza, non un mero ideale.

[Il loro dio non è immediatamente uomo, ma solo ideale artistico realizzato e rimane fermo in questa realtà immediata] Se dell'assoluto si ha soltanto una rappresentazione astratta, se lo si è determinato solo come l'Uno, la configurazione viene comunque a mancare; ma a dio come spirito appartiene l'apparire come uomo, altrimenti egli non è spirito. L'antropomorfico è dunque un momento essenziale nel veritiero concetto della natura divina. Per la religione il dio greco non è abbastanza umano; la religione greca procede solo fino alla prima spiritualità, non fino alla spiritualità infinita, perché ad essa appartiene che lo spirituale stesso abbia purificato, abbia mediato la sua spiritualità, mentre l'elemento greco è una spiritualità immediata e così qualcosa di intermedio tra l'assolutamente libero e il meramente naturale.

[Il dio cristiano è il dio che è entrato nell'esistenza come essere umano e il superamento di tale esteriorità nella negatività della morte; e come superamento di questa manifestazione di sé come spirito egli è infinita spiritualità, non immediatamente spiritualità che soltanto appare] Alla spiritualità assoluta appartiene l'opposizione interamente perfetta. Per questo è necessario che il lato della singolarità della spiritualità sia proceduto fino all'esteriorità temporale, integrale dell'esistenza, che dio sia stato rappresentato come uomo; ma non come mero esser-uomo ideale: anzi per ciò è richiesto che il lato della soggettività sia immediatamente esistenza naturale, per riprender se stesso a partire da questo estremo dell'opposizione. Presso i Greci la sensibilità non è morta e non è stata uccisa, ma è rimasta, perché essi non hanno proceduto fino alla libera spiritualità, non hanno spinto l'opposizione fino all'abisso e non l'hanno riconciliata.

L'antropomorfismo dunque non è qualcosa di casuale. Ma il contrasto con esso è sempre presente. I Francesi dicono con arguzia

a questo proposito che dio ha creato gli uomini a propria immagine e che l'uomo gli ha giocato lo stesso tiro e ha creato dio a immagine dell'uomo.

[L'arte classica, come lo spirituale in sé compiuto, avendo come contenuto la spiritualità soggettiva, è esser-per-sé; essa è esser-persé in quanto negazione di sé come esser-altro, e questo esser-altro è la forma d'arte simbolica] L'arte classica in genere è dunque il centro. Dobbiamo considerare più dappresso il contenuto dell'arte classica nei suoi momenti. Finora abbiamo parlato dei presupposti di questo contenuto. È il contenuto stesso ad avere questi presupposti, che in parte annunciano il passaggio, in parte sono essi stessi una parte del contenuto. Il motivo per cui i presupposti sono necessari è questo, che allo spirituale si addice la formula astratta dell'esser-per-sé: soggettività, infinità in sé, e a ciò appartiene che esso sia mediante il superamento di un altro, che è nel tempo, e perciò è qualcosa di passato. Quando i momenti si sviluppano nel tempo, essi cadono l'uno fuori dell'altro.

[Questo altro però nella sfera dell'arte non è la natura come tale, ma la natura come esistenza dell'astrattamente spirituale] Riguardo all'oggetto dell'esser-per-sé, attraverso il cui superamento soltanto esso è soggettività, questo primo non è la natura in genere, ma è già un primo che è l'esistenza del contenuto spirituale ciò che noi abbiamo considerato in parte come panteismo, come arte simbolica: la prima forma dell'arte, i fermenti dell'unità, che non è ancora assolutamente determinata e pacificata. Il primo è dunque qui non la natura come tale, ma le forme d'arte che abbiamo toccato. Esse avevano per contenuto l'unità dello spirituale e del naturale. Tutti gli oggetti erano immediatamente dei, avevano gli dei presenti in loro, oppure si trattava dell'unità come simbolica, come lotta, come compito. Questa prima unità non soddisfa lo spirito.

L'esistenza dello spirito sono le cose naturali, una configurazione che è ancora immatura, rozza e selvaggia, perché lo spirito qui non è ancora infinito in sé. Il soggettivo però è in sé ed è stabilmente determinato per sé. L'aspetto generale è questo, che la religione simbolica precede l'arte classica; la religione è il contenuto dell'arte classica.

[È perciò necessario che i Greci, coloro i quali svilupparono la forma d'arte classica, prendessero il loro contenuto da popoli stranieri, ma, accogliendolo come un esser-altro, lo trasformarono sulla base del loro principio] Per questa via si dà una risposta alla domanda, se i Greci presero la loro religione da popoli stranieri. È necessario che i punti di vista precedenti ci fossero, che da essi scaturisse l'arte classica, li trasformasse e reagisse contro di loro. Ciò è anche provato storicamente. Il rapporto dello spirito greco con i predecessori è dunque essenzialmente un rapporto di trasformazione; se non fosse così, le figure sarebbero rimaste le stesse. Questo però non è accaduto, anzi dalle figure precedenti si dovette sviluppare qualcosa d'altro. Erodoto afferma che Omero ed Esiodo avrebbero dato ai Greci i loro dei. Ciò però non significa che essi non abbiano accolto nulla da altri, anzi il loro fare è una trasformazione di qualcosa di precedente. Tanto vero che Erodoto afferma altrettanto, a proposito delle singole divinità, che alcune erano egizie, altre africane.

[Quel che precede è ora dunque un momento della forma d'arte classica] Questo è dunque l'aspetto generale per quanto concerne il passaggio all'arte greca. Questo passaggio però produce insieme momenti del contenuto delle opere greche, giacché è proprio di ogni passaggio il fatto che il risultato abbia in sé, in modo essenziale, tracce di ciò da cui risulta. Il primo punto in rapporto al contenuto è quello che si collega alla trasformazione, alla negazione di quanto precede. Una parte fondamentale di esso si lega alla figura animale, il divino è intuito in forma naturale o il naturale come divino. Il naturale è innanzi tutto vitalità organica, e poi la grande natura nei suoi elementi.

[Un tale contenuto è l'animalità e la naturalità in genere, la quale come tale ora non è più l'espressione immediata del divino, ma è degradata a essere semplicemente un momento subordinato] Per quanto riguarda il naturale, e in particolare l'animalità, è stato notato che specialmente gli Egizi, gli Indiani, gli asiatici in genere veneravano l'animale, perché il vivente è qualcosa di più elevato del non vivente. Questo rispetto dinanzi all'animale viene ridotto mediante l'autocoscienza dello spirituale. Tale degradazione accade

dunque nel passaggio alla fantasia classica e costituisce insieme una parte del suo contenuto. Questo rispetto dinanzi all'animale c'è ancora, parzialmente, nella religione ebraica. Essa vieta di mangiare determinati animali in quanto impuri. Ma l'uomo può mangiare quel che gli è adatto. Mosè vieta di cibarsi del sangue degli animali, perché in esso si troverebbe la vita.

[Questa degradazione si mostra dapprima nel sacrificare gli animali] La degradazione degli animali la troviamo innanzi tutto nel sacrificare e nel mangiare la vittima. Gli Indiani non mangiano la carne degli animali sacri. I Greci sacrificavano tori e li mangiavano.

[Nelle cacce, che vengono ascritte agli eroi come gesta eroiche] Un'ulteriore degradazione la vediamo nelle grandi imprese di caccia che vengono attribuite agli eroi. Queste cacce, questo uccidere gli animali, ha il valore di qualcosa di elevato, mentre gli Indiani lo punivano con la morte, come un delitto. Nelle imprese eroiche di Eracle possono certamente trovarsi anche altri contenuti simbolici, ma comunque è presente anche quello della degradazione dell'animalità. Una degradazione c'è pure nelle favole esopiche, per esempio nella citata favola dello scarabeo, che presso gli Egizi è un simbolo sacro: Aristofane se ne prende gioco.

[Nelle metamorfosi dello spirituale in figura animale come punizione per delitti] Il sacrificio dunque è il primo lato della degradazione, la caccia ne è il secondo. Un terzo è la storia di numerose metamorfosi. Il lato principale del loro contenuto è il fatto che gli animali nascono dalla trasformazione in animale di un essere spirituale che così viene punito per aver commesso qualche crimine. Qui dunque l'animale è posto come degradazione, come qualcosa di diverso dal divino, anzi addirittura come qualcosa ad esso contrapposto. E questa è la vera collocazione, rappresentata espressamente nelle metamorfosi.

[Esempi nelle Metamorfosi di Ovidio] Ovidio le ha esposte, alla sua maniera, l'una dopo l'altra, in parte con grazia, in parte prolissamente. Una delle prime storie di Ovidio è per esempio quella di Licaone. Questi viene rappresentato come un dio; qui c'è, insieme, una connessione con il sole, dato che il lupo era

un'immagine del sole. Viene narrato che dopo la sconfitta dei Giganti la terra avrebbe prodotto una schiatta di uomini che odiavano gli dei. Allora Giove avrebbe riunito gli dei, avrebbe fatto visita egli stesso agli uomini e sarebbe stato da loro adorato, anche da Licaone. Questi volle però metterlo alla prova, per vedere se era un dio, servendogli come cibo carne umana. Allora Giove 158 avrebbe trasformato Licaone in un lupo, e ridotto la sua casa in cenere. In questo caso la figura animale è la degradazione per un delitto. Lo stesso accade con la metamorfosi di Filomela e Procne in rondine. Sotto altri riguardi vediamo poi anche un'altra collocazione degli animali.

[La figura animale non vale né immediatamente come un che di divino né ulteriormente come espressione simbolica di un significato divino, ma vale ora solo come attributo di una spiritualità individuale: il simbolo è degradato a segno] Presso gli Egizi da un lato gli animali erano venerati come divini, dall'altro figure spirituali portavano maschere di animali. Ora però gli animali diventano solo attributi di figure spirituali, non valgono né immediatamente né come simbolo, ma ottengono il significato del segno. Così vediamo accanto a Giove l'aquila, accanto a Giunone il pavone, colombe accanto a Venere. Si può anche aggiungere che nella mitologia greca si trovano metamorfosi di altro tipo; Giove si trasforma in toro, in cigno; ma lo fa solo per scopi cattivi, come strumento di inganno, per uno scopo non onorevole. Il rapporto con la figura animale è qui del tutto mutato. Questo è il primo momento di questo rovesciamento, la degradazione dell'animalità.

[Mentre così da un lato il naturale viene degradato e non è più manifestazione del divino, d'altro lato il naturale è innalzato a individualità spirituale. La mitologia greca presenta tutto ciò come la guerra tra gli dei] La seconda cosa da considerare è il rovesciamento del naturale nel modo dello spirituale. Questo rovesciamento ci viene rappresentato presso i Greci sotto la forma della guerra degli dei nuovi con gli antichi, l'abbattimento dei Titani per mano dei nuovi dei. Dapprima abbiamo veduto gli animali, il punto più alto della vitalità, come un che di divino. L'altro aspetto

nella natura è la potenza naturale universale, che veniva elevata a divinità tanto nel panteismo quanto nel simbolico in genere.

[Gli dei più antichi sono le potenze naturali, ovvero un che di spirituale, di universale, come potenza naturale immediata] 159 Non si trattava di una potenza naturale prosaica, anzi essa appariva come qualcosa di universale, di in sé spirituale, come unità del naturale e dello spirituale; la quale unità però aveva essa stessa come determinazione fondamentale il naturale. Così venivano venerati terra, sole, mare, il processo naturale universale del sorgere e del passare, il divenire della natura in genere.

[L'eticità è presso di loro ancora come vendetta: come nemesi, come l'eguaglianza astratta] A proposito di questi dei più antichi possiamo aggiungere ancora che in rapporto all'eticità non appartiene loro alcuna rappresentazione, essi possiedono soltanto il diritto come vendetta. Il potere di comprimere ciò che è troppo elevato, di abbassare ciò che è troppo felice e di ristabilire un'eguaglianza è la nemesi. La nemesi però è il diritto interamente esteriore. Agli antichi appartiene ancora la condizione familiare come opposta all'esistenza comune. Queste sono le potenze universali.

[Il rovesciamento da questo lato consiste in questo, che il contenuto - la potenza naturale, la cui forma era già come persona - ora diventa in sé qualcosa di libero e di spirituale, tanto da avere ora la sua manifestazione adeguata nella figura umana] Queste antiche potenze erano già parzialmente elevate verso lo spirituale attraverso la personificazione; quest'ultima però non fa ancora esistere lo spirituale come tale, perché la persona è solo qualcosa di formale, quando il significato è ancora un che di interamente universale, una potenza naturale universale oppure il diritto universale. Per il rovesciamento nell'arte classica si richiede che la soggettività divenga la determinazione principale. In ciò però il dio non deve cessare subito di avere in sé la determinazione di una potenza universale, perché il dio non è ancora, qui, la spiritualità libera. Solo quando lo spirituale è stato elevato, interamente libero, nel suo elemento universale, e la natura acquista il significato di qualcosa di

prodotto, solo allora il dio può essere posto come signore della natura.

[Il dio come potenza naturale è però contenuto in questa individualità spirituale] Qui però il dio non è signore della natura, perché egli può esserlo solo come libera spiritualità, seppure anche come Uno astratto.

[Nel concetto di dio in genere è contenuta l'armonia dello spirituale e del naturale] Nel dio debbono trovarsi entrambe le cose, il naturale e lo spirituale: per la nostra rappresentazione dio è signore della natura e dello spirito. Lo spirito, per sé infinito, è illimitato, teoretico; a lui spetta la signoria sopra la natura; egli produce l'armonia tra lo spirituale e la natura. Entrambi i lati appartengono al dio, e i modi nei quali questa armonia viene prodotta costituiscono le diverse guise dell'arte e della religione. Nell'arte classica il dio è una potenza naturale particolare; d'altra parte consegue da questa particolarità, che il dio non stia ancora al di sopra della natura, l'abbia ancora in sé come momento. Dicemmo per esempio che Elio era il dio del sole, Nettuno del mare. Ma i Greci non usavano questa espressione, ed è falso, ad esempio, che Diana sia stata la dea della luna; piuttosto, quell'elemento naturale è identico a questa individualità. Oceano stesso è il dio: il divino e il naturale non sono ancora distinti. Che le potenze, le potenze naturali, le quali finora costituivano il sostanziale, vengano trasformate nel loro significato a rappresentare la soggettività spirituale, questo è il processo necessario. Nella mitologia greca questa trasformazione è necessaria in base al concetto e rappresentata ingenuamente ed espressamente.

[Nella trasformazione che si attua nell'arte greca rimane conservata l'antica stirpe degli dei] In questa trasformazione vien mantenuto quel che appartiene al periodo più antico, come in questa sfera deve accadere. Solo il dio unico non può tollerare accanto a sé nessun'altra forma, ma il dio classico è un che di particolare, e il particolare ha intorno a sé una cerchia del particolare, e in parte di contro a sé il suo altro, dal quale risulta. Sebbene l'animale sia la verità del regno vegetale, quest'ultimo continua a permanere come un al di là dell'animale.

[Un modo particolare di questa conservazione sono i misteri]
161 L'antico permane ancora, e un modo particolare di questo permanere è quello che viene serbato nei misteri. Essi non erano qualcosa di segreto. In tempi recenti si è molto voluto indagare sul contenuto dei misteri, ma i misteri non sono una saggezza particolare, una profonda conoscenza. Piuttosto, essi contengono l'antico, il fondamento di ciò che ha subito la trasformazione. I Greci esprimono il passaggio dagli dei antichi ai nuovi nella lotta dei Titani e nella loro caduta. Tra i Titani noi vediamo gli dei antichi: Urano, Crono, Gea, la Dike ecc. Questi sono i Titani, che sono caduti: Crono: il tempo astratto; Urano, il cielo, il mare, la terra, gli esseri naturali in genere. I nuovi dei non sono esseri naturali di questo tipo, anzi sono di specie del tutto diversa: sono individui, nei quali la cosa preminente è un momento spirituale.

[I nuovi dei sono individualità spirituali come Atena, Zeus, Apollo] Atena è la dea dell'arte, della bella arte; d'altro canto è lo spirito di Atene, lo spirito del popolo come il sostanziale di questo spirito rappresentato per sé. Atena dunque è un che di spirituale e possiede solo una lontana reminiscenza di una potenza naturale. Dal canto suo, Apollo è sì il sole, il sole è conservato in lui, ma è la potenza del sapere e dell'esprimere tale sapere. Qui la determinazione principale è il sapere, lo spirito intelligente, e il sole, la naturalità, retrocede. Allo stesso modo Zeus è il dio supremo, e ha bensì connessione con il cielo, con la folgore e il tuono, ma è in via principale la potenza dello Stato e potenza spirituale in genere. Sotto questo aspetto è interessante un luogo di Platone. Egli parla di Prometeo, il quale è un Titano, ma un Titano che si prende cura degli uomini. Platone afferma espressamente che Prometeo avrebbe rubato agli dei il fuoco; ma l'istituzione statale Prometeo non poté trafugarla, perché essa stava presso Zeus e a lui Prometeo non poteva arrivare.

[Esempi della trasformazione di quel che precedeva In Ovidio: metamorfosi delle Pieridi in picchi, perché cantavano la gloria dei Giganti in luogo di quella del nuovo mondo di dei] Per ciò che concerne più dappresso questo passaggio, vogliamo addurre qualche esempio in proposito. Per esempio possiamo ricor162 dare le

metamorfosi delle Pieridi in picchi. Ovidio dice di loro che esse avevano cantato la lotta degli dei, celebrando i Giganti e denigrando i grandi dei, giacché di questi ultimi dicevano che essi erano fuggiti nella terra d'Egitto e lì si erano nascosti sotto mentite spoglie: Giove in un montone, Apollo in un corvo, Diana in una gatta, Giunone in una vacca bianca, Venere in un pesce e Mercurio nelle penne dell'ibis. Le Pieridi dunque cantano l'onore degli antichi dei e la vergogna dei nuovi. Le Muse, al contrario, cantavano le buone opere di Cerere, che diede campi coltivati, dolce nutrimento e leggi, insomma agricoltura, fecondità e leggi.

[Delle Eumenidi in Eschilo] Un secondo esempio lo troviamo in Eschilo, nelle Eumenidi, in cui la Pizia comincia con una preghiera ad Apollo. Ella comincia con l'invocazione alla Terra, perché essa per prima avrebbe presieduto all'oracolo, mentre la seconda dopo la madre Gea sarebbe stata Temi. Poi per terza avrebbe abitato il luogo sacro Ebe, e quindi Febo. Certo, anche gli dei antichi stanno nelle Eumenidi di contro a quelli nuovi.

[Le Eumenidi proteggono il vincolo familiare naturale; Apollo quello cosciente rappresentato dal matrimonio] È l'intera situazione a essere degna di nota. Le Eumenidi perseguitano Oreste perché costui ha ucciso sua madre. Invece tale azione è stata ordinata da Apollo; egli è il nuovo dio e ha comandato a Oreste di vendicare il padre. È in generale un dissidio tra gli dei antichi e i nuovi, ed è Atena che deve decidere. Le Eumenidi proteggono il rapporto familiare e puniscono l'offesa ad esso arrecata. Esse sono dunque l'aspetto sostanziale della famiglia come rapporto dei figli e dei genitori. Apollo presiede invece al rapporto tra marito e moglie. La differenza appare a tutta prima esteriore. Ma il rapporto dei figli ai genitori è meramente naturale, il legame matrimoniale appartiene alla volontà e deve essere preso come matrimonio, non come semplice amore. La volontà consapevole appartiene ai nuovi dei, il rapporto meramente naturale agli antichi. Il matrimonio è l'inizio dello Stato e appartiene alla cerchia del volere cosciente, all'eticità che sa e dunque ad Apollo. Costui dice: se il delitto di Clitemnestra non fosse vendicato, i patti di Era e di Zeus sarebbero annientati. Qui vi è dunque una differenza determinata degli dei antichi e dei

nuovi. La conclusione del dramma è che le Eumenidi desistono dal dar la caccia a Oreste, ma vengono loro eretti degli altari in Atene. Esse allora danno la loro benedizione ad Atene; si tratta di una benedizione naturale: protezione di contro al danno che può venire dagli elementi naturali, allontanamento della corruzione dei semi, della sterilità ecc. Pallade prende per sé le lotte della guerra, quel che è cosciente, umano in genere.

[Il medesimo ha luogo nell'Antigone di Sofocle, in cui Antigone, unilateralmente devota agli dei antichi per via del suo tenersi ferma al lato naturale del legame familiare, soccombe] Questa medesima opposizione domina anche nell'Antigone di Sofocle. In quest'opera le due potenze etiche sono famiglia e Stato, comunità, interesse statale e volontà familiare. Tutto in questo dramma è conseguente: è la donna, Antigone, ad avere l'interesse familiare, e l'uomo ad avere quello dello Stato. Antigone dice espressamente di aver onorato gli antichi dei. Quel che sta dal loro lato viene indicato come l'interiore, il soggettivo, il naturale. Sotto questo rispetto si può anche ricordare che il supremo giuramento degli dei era per lo Stige, la cosa più intima, la coscienza. La consapevolezza sta dal lato degli dei nuovi.

[Prometeo appartiene ai Titani e agli antichi dei, perché egli non portò agli uomini nulla di universalmente etico, bensì il meramente naturale] Quanto viene attribuito a Prometeo a tutta prima non chiarisce perché egli viene annoverato tra i Titani. All'inizio, assieme a suo fratello Epimeteo, egli appare in amicizia con gli dei nuovi, che gli affidarono il compito di dotare di capacità diverse le nuove specie.

Prometeo, così si racconta, aveva dato tutto agli animali, e quando si fece avanti l'uomo non aveva più nulla da dargli; perciò rubò il dono sacro di Efesto, il fuoco. Ciò che egli diede agli uomini non era la politica, ma semplicemente l'abilità artificiale, tecnica. Vantaggi, egoismo dell'utilità privata, che non possiede alcun interesse universale - dunque quel che da questo lato è indifferente all'eticità 164 e come utilità privata sta dal lato della naturalità in genere. Allo stesso modo viene attribuito a Prometeo anche il fatto che egli avrebbe insegnato agli uomini una nuova e più utile maniera di fare sacrifici. Infatti gli antichi lasciavano che la fiamma

sacrificale distruggesse l'animale intero. Prometeo implorò da Giove il permesso di poter sacrificare solo una parte dell'animale. Egli stesso, compiendo un sacrificio, avrebbe poi messo da una parte il fegato e la carne, dall'altra le ossa, e Giove avrebbe scelto le seconde. Questo è di nuovo qualcosa di utile, che non contiene in sé nulla di etico, ma serve al bisogno naturale. Prometeo viene rappresentato poi come il Titano punito; e la sua punizione come l'essere roso da un'aquila.

[Le punizioni inflitte ai Giganti, come appartenenti agli dei antichi, consistono nella brama della cattiva infinità] Allo stesso modo Tantalo, un altro Gigante, avrebbe avuto come punizione la sete eterna. Entrambe le punizioni sono la brama del dover-essere, lo smisurato, il cattivo infinito. Il giusto senso divino ha considerato questo proceder-sempre-oltre, questa brama, come una dannazione e non (vi ha visto) affatto uno scopo supremo per l'uomo.

[Cerere, in quanto con l'agricoltura fu anche donatrice di leggi, appartiene già alla nuova stirpe divina] Ecco i momenti principali attraverso i quali gli dei antichi si oppongono ai nuovi, ai quali appartiene la libera autocoscienza etica.

Negli esempi che abbiamo addotto qualcuno potrebbe trovare l'inconsequenza che Prometeo sarebbe stato un benefattore della umanità, così come lo fu Cerere, che portò agli uomini la coltivazione dei campi, cosicché tra i due non vi sarebbe differenza. Ma nella coltivazione dei campi è racchiuso un principio del tutto diverso, giacché Cerere è al contempo fondatrice della proprietà e così della legge. La differenza dunque è veramente essenziale. Luna impresa, che contiene qualcosa di etico, viene attribuita agli dei nuovi, l'altra al Titano.

[Il contenuto principale degli dei nuovi è l'eticità saputa in genere; la figura è quella umana in quanto ideale] Il lato principale del contenuto dell'arte classica è dunque sostanzialità etica, individualità spirituale, che ha al contempo un momento della potenza naturale. Apollo è da un lato il potere del sole, dall'altro colui che sa. Diana è altrettanto luna. I Titani dal canto loro sono in parte precipitati nell'abisso oppure sono stati banditi nella semioscurità, ai limiti del mondo. Il mondo presente è quello del

sapere. Ora, la figura dell'individualità spirituale è la figura umana in quanto ideale, non in quanto naturale. Noi dobbiamo osservare più dappresso questo ideale. Il contenuto è quello che si è visto fino ad ora: individualità spirituali, i nuovi dei. La loro presentazione ha forme molteplici. La guisa più rigorosa è il loro riposare in sé. E tuttavia questa configurazione trapassa in particolarità e in sviluppo esteriore.

[La forma più pura dell'ideale è il riposare del dio in se stesso, nella sua figura, senza sfiorare il finito e l'esteriore] L'ideale nella sua forma più semplice e più sublime è l'essente-presso-di-sé, ciò che è privo di movimento, senza esteriorità e casualità.

La forma più elevata dunque è il semplice riposare su di sé, e l'espressione più elevata appartiene quindi alla scultura delle origini.

L'ideale è chiuso in sé. La scultura più tarda diventa persino drammatica, fanno il loro ingresso l'esteriorità e la finitezza. Il tratto fondamentale della presentazione rigorosa è però il riposare in sé, non la quiete fissa, ma quella spirituale, dotata di senso: la sublimità che si è fusa nella bellezza. Questa eterna quiete è l'aspetto più elevato dell'ideale classico.

In questa quiete rigorosa è contenuta anche la negazione; si tratta di una quiete astratta, indifferente, che si eleva al di sopra del particolare, è un rinunciare, un superare. Questo lo sentiamo bene guardando tali opere d'arte. Il rigore può sembrare tristezza per il fatto di avere allontanato tutto quel che è esteriore; la serenità è inizio dell'espressione.

[Poiché l'arte classica presenta immediatamente l'unità stessa dello spirituale e del naturale, essa espone la divinità universale in una cerchia di figure divine particolari] Poiché quest'unità dello spirituale e del naturale è al contempo in guisa sensibile, immediata, essa non può rimanere in questa natura divina universale, e la figura divina deve divenire una figura divina particolare. Il politeismo è essenziale nella bella arte classica, mentre sarebbe stolto voler presentare plasticamente l'unico dio dello spirito. Il dio deve comparire come particolarità, l'unità concettuale si dirompe in una cerchia di dei separati. L'ideale dell'arte classica esiste come un carattere divino particolare. Questa cerchia divina è innanzi tutto

una totalità, un intero. In questa cerchia non si deve però cercare alcuna totalità sistematica.

[Tuttavia in questa cerchia non c'è alcuna totalità sistematica; giacché questi dei non sono allegorie, ma soggettività spirituali, e perciò posseggono un lato della casualità e dell'arbitrio] Essa si differenzia in uomini e donne, le differenze accennano alle differenze concettuali, ma senza esaurire il concetto, perché in quanto particolarità il dio entra nella determinazione attraverso la casualità. È vero che la determinazione fondamentale in questa particolarità deve rimanere la natura divina universale, questa severità la quale a partire dal suo rigore può volgere piuttosto verso la serenità. Ma le differenze non si lasciano sistematizzare in modo rigoroso sulla base della loro natura, perché altrimenti queste figure sarebbero piuttosto allegorie che caratteri, determinatezza soggettiva nella quale si è introdotta la casualità. Le determinazioni fondamentali emergono certamente: Giove è il potere statale, Apollo e le Muse la coscienza, le donne hanno l'una rispetto all'altra particolari caratteri. Giunone è la protettrice del matrimonio, Diana è volta alle occupazioni esteriori, Minerva è la vergine riflessiva e guerriera. La Diana efesina ha piuttosto il carattere universale della maternità naturale, Afrodite è l'amore. I caratteri si distinguono senza che si possa dire che si tratti di una totalità sistematica. Il carattere degli dei costituisce la particolarità della divinità. La scultura rigorosa, severa avrà in parte difficoltà a esprimere questa particolarità. Presso molti antichi si fa fatica a ritrovare la particolarità del dio. L'individualità e la sua presentazione non può però restar ferma all'astratta particolarità del carattere. La pietra si esaurisce nella sua legge semplice.

[La divinità universale che si coglie nella sua particolarità è il dio singolo, il cui modo di apparire è molteplice, giacché egli ha in sé il lato dell'esteriorità] Pochi caratteri determinati esauriscono il regno della pietra, mentre quel che è organico si trova in multiforme azione reciproca e ancor più lo è la natura spirituale, che può apparire in guisa infinitamente variata. Questa particolarità che si dischiude è la singolarità della figurazione classica. Qui subentra la casualità e l'arbitrio dell'esteriorità, il modo di apparire del carattere

è molteplice. Ecco allora la domanda: donde proviene la materia per le figure divine? Come si determinano esse ulteriormente? Nel carattere umano, in un'individualità umana effettivamente esistente, la materia dell'agire, dell'apparire è data dalle circostanze e dalle condizioni presenti. Questa materia è contenuta nel mondo presente. Descrizioni delle vite di esseri umani sarebbero subito molto diverse. Potremmo credere che la materia per le libere figure delle divinità sia dipendente dalla soggettività del poeta.

[Il materiale per questa manifestazione della singolarità lo fornisce 1) L'arte simbolica come presupposto dell'arte classica] Soltanto, abbiamo visto in genere che il principio dell'arte classica è la reazione contro qualcosa d'altro, è avere dei presupposti, e perciò il materiale per la storia più dettagliata di queste figure è qualcosa di essenzialmente presupposto. I momenti principali di tali presupposti sono dati. In parte, è lo stesso simbolico, più antico.

Questo perde qui la sua caratteristica, di esser simbolico, non deve più significare nulla che sia diverso dalla figura stessa.

[Questo contenuto in quanto simbolico è qui superato ed è degradato a storia esterna della singola figura divina] Poiché in questo modo il contenuto del simbolico diventa contenuto di un soggetto spirituale, esso decade a storia esteriore, che viene attribuita alla volontà della soggettività. Così fanno qui il loro ingresso tutte le tradizioni simboliche delle precedenti storie sacre, e poiché esse diventano atto di un'individualità soggettiva, ottengono l'aspetto di una storia esteriore, umana. Udiamo così raccontare degli dei una quantità di storie, che non possono essere ascritte all'arbitrio del poeta. Sono resti di presentazioni simboliche. Così in Omero troviamo che gli dei se ne sarebbero andati a 168 far festa per dodici giorni presso gli Etiopi. Questa sarebbe una ben povera invenzione del poeta. Sono echi di una tradizione più antica, resti nei quali il simbolico diventa storia esteriore. Solo in pochissimi casi è possibile dire cosa si nasconde dietro, la radice storica della fantasia.

[Esempio nella storia di Giove] Così quando prendiamo le storie di Giove, vi vediamo trasparire il simbolico, ma degradato a storia esteriore. Si racconta che a Crono fossero nati tre figli e tre figlie e li

avesse divorati. Tra gli antichi dei colui che regnava era il Tempo. Il divorare di Crono è simbolico. Rea, incinta dell'ultimo figlio, si trasferisce a Creta, vi partorisce Giove e consegna a Crono in luogo del bimbo una pietra.

In seguito Crono, grazie a un emetico, avrebbe rigettato tutti i suoi figli. Questa è una narrazione nella quale si vede trasparire l'antico simbolico.

[In Ercole] In particolare anche Ercole è una figura interamente umana con molti tratti di provenienza simbolica. Le dodici fatiche per esempio si collegano al corso del sole, e poi i suoi viaggi alle Esperidi.

[In Cerere] Altrettanto accade con la storia di Cerere e Proserpina. Qui c'è l'antico simbolismo dei chicchi di grano che prima vanno perduti e poi germogliano. Proserpina gioca in una valletta con i fiori, viene rapita, si perde. In breve: un contenuto simbolico viene rielaborato in accadimenti esterni. Lo stesso avviene con le molte infedeltà di Giove. Alla base c'è il significato universale della generazione, e le storie particolari sono simboli locali, raccolti insieme da molti luoghi. Questo antico contenuto simbolico è dunque in genere una delle materie principali per gli accadimenti degli dei individuali, che devono essere presentati come esprimendosi in modo vario.

[2] Un'ulteriore materia la forniscono tradizioni storiche di re ed eroi antichi] Altri tratti di queste storie che riguardano gli dei sono manifestamente di natura storica: tradizioni di antichi re, di antichi eroi, e questi tratti si mescolano in quanto le religioni all'inizio erano locali, prima di fondersi nell'universalità della fantasia artistica. Ma è unilaterale voler spiegare la mitologia greca su base storica, dicendo per esempio che antichi re furono divinizzati. Non si comprende il senso della religiosità classica quando se ne vogliono interpretare storicamente tutte le rappresentazioni. Tuttavia il momento storico non è da respingere completamente.

[Queste tradizioni sono locali, e questo colorito si mantiene anche più tardi] La famiglia è il primo germe dello Stato: essa possiede i suoi penati, divinità locali. Tutto ciò ha un colorito locale. Quando la molteplicità delle località è racchiusa in un pantheon, in

una cerchia di dei, i colori locali traspariscono sempre. Le località permangono anche per il fatto che ogni città ha la sua divinità locale, che venera in modo particolare.

[3) Una terza fonte è la fantasia del poeta, che interpreta particolari accadimenti della realtà immediata come causati dagli dei] Una terza fonte per le singolarità degli dei è poi comunque la fantasia del poeta stesso, giacché la capacità artistica consiste appunto in questo, nel saper ricomprendere la singolarità degli accadimenti nella divinità universale - quando per esempio diciamo: questo destino viene da dio. Qualcosa di simile lo vediamo specialmente in Omero. Come terza fonte bisogna poi ricordare che l'uomo nei momenti di bisogno e nelle avversità si rifugia presso gli dei. E i sacerdoti debbono spiegare fatti casuali come presagi, come indizi del significato più elevato che il fatto rivestirebbe. In caso di necessità, bisogno, disgrazia, il sacerdote deve dire come si deve andare incontro alla sfortuna. Il poeta è l'interprete, il sacerdote stesso. In relazione alla cerchia di dei, egli deve spiegare quale dio si manifesti in questa o quella vicenda.

Così si allarga la cerchia di ciò che viene raccontato a proposito degli dei, di ciò che essi hanno voluto e fatto. La materia è tratta dalle circostanze abituali, che poeti e sacerdoti spiegano a modo loro.

[Esempi in Omero] Questo lo vediamo in modo particolare in Omero. Proprio all'inizio dell'Iliade, quando scoppia un'epidemia, Calcante la spiega con l'ira di Apollo a causa dell'offesa arrecata al suo sacerdote. Nella mitologia, questo può essere raccontato come azione di Apollo. Così, quando Patroclo viene ucciso da Ettore, Omero fa strappare da Apollo l'elmo e lo scudo a Patroclo. Patroclo dice: Apollo mi ha ucciso per primo, Febo per secondo, Ettore per terzo. Anche nella battaglia principale lottano dapprima Greci e Troiani, i singoli eroi contro i singoli eroi. Ma nel turbinio generale sono le universalità a lottare contro le universalità; Omero lo descrive dicendo che Ares stesso scende in campo e tutti gli dei: gli dei lottano con gli dei. E questo è un bel crescendo, che alla fine l'universale lotti con se stesso; per così dire, in questi tratti è espresso il concetto stesso del divino. E questo è ciò che offre

ulteriore materia per le azioni degli dei. Nell'ultimo canto della Odissea l'ombra di Agamennone spiega il frastuono del mare dicendo che si tratta di Tetide che viene alle esequie di Achille. Dunque fatti della vita umana possono essere considerati come l'ulteriore materia, come l'esistenza esteriore degli dei. Ma a questa esteriorità, in cui si riversa la figura divina, si connette il passaggio a un altro ambito. Infatti nell'esteriorità risiede la molteplicità della finitizzazione, la quale sta di contro all'idea interna, al pensiero, e suscita la scontentezza del pensiero dinanzi alla propria realtà.

[Poiché però la singolarità della figura divina si espone in misura crescente nella molteplicità della manifestazione, essa si finitizza sempre di più, fino a quando il suo concetto universale non corrisponde più alla sua realtà] L'universale trasfigurazione artistica passa dalla quiete dell'ideale alla molteplicità della sua manifestazione, all'esposizione dettagliata degli accadimenti e delle azioni, che diviene umana, sempre più umana. Dal punto di vista del contenuto dunque l'arte passa alla singolarizzazione, da quello della forma al piacevole. Il piacevole è la trasfigurazione dell'esteriore in tutti i suoi punti in maniera tale che esso presenti ovunque una relazione con lo spettatore. L'arte trapassa in questo rapporto con l'esterno e quindi nel rapporto del piacere. In questa finitizzazione dell'esistenza è contenuta una più accentuata connessione con il soggetto in genere, che ora ritrova se stesso, così com'è, nell'opera d'arte. Quando comincia l'arte bella, la religione si corrompe. La devozione si accontenta di un'immagine qualsiasi. L'immagine più brutta le è sufficiente. Quando l'immagine si trasforma in una bella figura e la fantasia si libera, allora la severità della devozione comincia a scomparire e subentra, diventando oggetto della trasfigurazione, l'interesse dell'essere sensibile, dell'interno. Il significato, il sostanziale, permane; il concetto degli dei, il loro universale, non va innanzi, ma solo il loro lato esteriore, in rapporto alla relazione finita. Nella religione cristiana non sono le belle immagini quelle di cui i credenti vanno in cerca, ma le vecchie immagini rigide. Attraverso l'attrattiva dell'esistenza rappresentata si produce nel bello un allontanamento dal pensiero universale e da tutto ciò che soddisfa la devozione più profonda. Questa

opposizione in generale è quella che fa il suo ingresso anche qui e fa tramontare il mondo bello degli dei. In luogo dell'arte classica deve subentrare l'arte romantica, cristiana.

[Questo ritrarsi del concetto della divinità e della presentazione di essa costituisce il passaggio alla terza forma universale dell'arte] Più avanti dovremo occuparci più precisamente di quel che concerne il passaggio relativamente al suo contenuto. Ma prima dobbiamo ancora dire quale forma artistica può instaurarsi nel passaggio medesimo. Nel passaggio all'arte classica considerammo la separazione della figura e del significato: la favola, la parabola ecc.

Anche a questo punto si presentano tali forme, o per lo meno alcune. Il passaggio è costituito dal fatto che subentri una differenza in genere tra la figura e il pensiero. Questa lacerazione dell'ideale è fondata già a partire dal periodo più antico. Senofane, Platone si irritarono delle storie degli dei, e Platone mise al bando la poesia, perché essa sarebbe portata al massimo grado a fare degli dei degli esseri finiti. Questa esteriorità contraddice il pensiero, l'universale, e in questo modo sorge un'opposizione tra quel che deve essere e quel che è passato nell'esistenza.

[Questo ritrarsi non è, come nel simbolico, un rapporto amichevole; è anzi un rapporto ostile] Ma qui la separazione, di contro a quanto accadeva prima, deve apparire ostile: in precedenza infatti il pensiero e la figura non erano in ostilità, anzi erano in un rapporto amichevole, perché alla base c'era la presupposizione che le forme naturali avessero in sé un significato più elevato e che ambedue fossero separati; questo solo era il prosaico. Ora però l'opposizione diviene di specie più elevata. Si introduce una forma intermedia, che è la forma per l'opposizione che non si è ancora riconciliata. Ciò che innanzi tutto si richiede, il sostanziale, è questo, che lo spirituale, che ha raggiunto l'ideale, si distacchi come autonomo. Il senso dell'arte greca è che la spiritualità soggettiva è la cosa principale, ma la sua realtà appare ancora come esistenza immediata. Ora si tratta di presentare una soggettività che sia la cosa dominante rispetto alla figura. Il dio, nell'arte greca, ha la sua esistenza solo nella figura sensibile. Questa unità dell'ideale deve

perciò dissolversi, e deve dissolversi in guisa tale che lo spirituale diventi innanzi tutto un mondo per sé, assolutamente pacifico, sottratto al sensibile.

[Il concetto universale supera l'esteriorità della figura e completa sé in se stesso, abbandonando la figura come tale. Con ciò però l'esteriore diventa un'esistenza corrotta, priva di dei] La figura meramente naturale, la figura del dio, viene ora separata, abbandonata come un che di morto, perché il dio si dà un'esistenza nello spirituale. La realtà esteriore, finita, diventa così essa stessa libera, ma appunto perciò una realtà priva di dei, un'esistenza corrotta. In quanto dunque entrambi i lati stanno in questa determinazione e la conciliazione non è ancora subentrata, a questa opposizione può appartenere una forma d'arte.

[Così da un lato sta la spiritualità astratta, in sé ancora incompiuta, dall'altro la configurazione corrotta] La conciliazione non c'è ancora; il lato spirituale non è ancora totalità, la spiritualità che dà a se stessa, in se stessa, un'esistenza, ma una spiritualità meramente soggettiva, una spiritualità insoddisfatta, astratta. Uno spirito pensante, un animo per sé nobile, un soggetto come soggetto, qualcosa che riposa soggettivamente in sé, senza ancora abbracciare l'idea, sta di contro a quel che è corrotto.

Questo è dapprima un rapporto prosaico. Un nobile spirito si adira con l'esistente in quanto non adeguato alla propria astratta idea del buono, della virtù. C'è un contenuto, che ha a che fare con un mondo presente, corrotto, di contro a sé. L'animo è dunque in collera contro questo presente, e questo è, più precisamente, il punto di vista di questo passaggio.

[In tale periodo compare nel mondo greco Aristofane, ma egli, in accordo con il carattere greco, ha ancora uno spirito sereno] Così presso i Greci stessi noi vediamo Aristofane, che tratta gli dei greci con grande spensieratezza. La sua non è collera, ma piuttosto ancora un rapporto sereno, di giocosità. Il vero punto di vista è piuttosto quello del mondo romano. In esso noi vediamo la morta legge dominare sulla bella eticità. Il sentimento individuale le si deve sottomettere. E questo non è un rapporto dello spirito, che chiude in sé l'ideale, che trasforma l'ideale in bello. Perciò i Romani hanno

preso tutto dai Greci, e solo il rispetto della formalità è autoctono presso di loro. La satira è dunque presente solo presso i Romani. Ora si tratta della disgregazione dell'unità del bello, e così noi abbiamo da un lato il pensiero astratto, il volere astratto, la virtù; dall'altro una realtà cattiva, priva di pensiero.

[La forma che fa qui il suo ingresso è quella della satira] Nella misura in cui, dunque, questa opposizione è suscettibile di presentarsi come forma artistica, questa forma è quella della satira.

Presso i Romani essa è di casa in modo peculiare. È un virtuoso sentimento di fastidio, e in parte una vuota declamazione. Così, Tacito è un indignato; e l'indignazione nei confronti di quell'epoca è giustificata. A questo elemento astratto si affianca il ricordo di una condizione del mondo ormai passata, senza un'ultima, veritiera conciliazione dello spirito in se stesso. Questa opposizione, artificiosamente rappresentata, è sempre prosaica.

[La satira ha interesse poetico solo nella misura in cui essa mostra le figure inadeguate come tali da provocare la loro stessa distruzione] Essa può essere assimilata alla poesia solo nella misura in cui le figure corrotte vengono presentate come tali da distruggersi e perdersi in sé da sé sole. D'altronde anche la rappresentazione del giusto, della virtù, può venire contrapposta ai vizi. Le Satire di Orazio ci danno un esempio vivente dei costumi della sua epoca; egli li presenta come una follia che, incapace di scegliere i propri mezzi, distrugge se stessa. Più tardi sono divenute famose le satire di Luciano, che si estendono a ogni soggetto e mostrano in particolare le contraddizioni degli antichi dei e delle loro azioni, cosa che aveva già fatto, in spirito sereno, Aristofane. Luciano si arresta spesso con la sua chiacchiera alla mera exteriorità delle figure e perciò diventa noioso. Da un lato quel che Luciano voleva rappresentare non ci riguarda più, dall'altro noi sappiamo che quelle caratteristiche degli dei - considerate dal punto di vista della bellezza - hanno la loro validità. È una cosa degna di nota che nella nostra epoca le satire non esistono più.

[Terza sezione. La forma d'arte romantica] Passiamo ora alla terza forma universale.

La forma si determina anche qui attraverso il contenuto. Nella prima forma, del simbolico, la cosa predominante è la natura, nella quale lo spirito vuole configurarsi.

[Mentre nell'arte classica lo spirito aveva ancora un'esistenza immediata, esso ora la supera e nell'arte romantica raggiunge in se stesso l'esistenza superiore, spirituale] In quella classica questa configurazione è compiuta. Nella terza lo spirituale si leva libero in sé, ha in sé la sua realtà, che nella prima forma è ancora esteriore. Nell'arte classica è realizzato il concetto del bello; non potrà esservi nulla di più bello. Ma il regno del bello stesso è per sé ancora imperfetto, perché il libero concetto è presente in lui solo sensibilmente, e non ha in sé alcuna realtà spirituale. Questa inadeguatezza esige dallo spirito che esso la superi, viva in se stesso e non in un altro da sé. Lo spirito deve avere come terreno della sua esistenza se stesso; deve crearsi un mondo intellettuale. Qui si compie l'interiorità in sé. E questa libertà dello spirito è ora quel che costituisce il principio. In questo modo la manifestazione ottiene anche un altro rapporto, che va oltre la bellezza. Noi dobbiamo dapprima determinare in generale questo contenuto e la forma.

[Perciò il principio della forma d'arte romantica è l'interiorità assoluta. Così ogni molteplicità della manifestazione è posta come ideale (ideell) e la molteplicità degli dei è ridotta nell'unità di un dio che è per-sé] Il principio è quello dell'assoluta interiorità. Questa è dapprima astrattamente la soggettività che sa se stessa come infinita. Qui il soggetto non è più un particolare, ma la soggettività ha compreso sé in se stessa infinitamente, è infinita identità con se stessa; in questa ogni molteplicità è abbassata a qualcosa di ideale (ideell). In questo pantheon tutti gli dei sono distrutti; la fiamma della soggettività li ha consumati come dei particolari, e c'è solo un dio, uno spirito, un'autonomia assoluta e non la divinità ripartita in caratteri e funzioni particolari. Quest'assoluta soggettività fugge dall'arte ed è soltanto oggetto del pensiero. Tuttavia, essa non rimane questa interiorità, ma appare, non è il dio geloso, in cui ogni differenza va distrutta, ma il dio che dischiude se stesso. Questa

esistenza però è nel soggetto stesso, che appare in figura esteriore, nello spirito, che appare come esistenza, in natura umana.

[La soggettività è la manifestazione di se stessa come soggettività umana, come soggettività che sa di esser divina nella sua esistenza] La divinità, la soggettività assoluta, appare nella soggettività stessa come immediatezza. Appartiene a questo lato anche il fatto che qui l'arte faccia il suo ingresso. Il soggetto reale è ora esistenza del divino - come colui che è cosciente di se stesso. Possiamo paragonare a ciò la scultura della figura divina. Quest'ultima non presenta nella sua figura il sapere e il volere; alle statue antiche degli dei manca la luce degli occhi; il dio non sa se stesso. L'occhio, attraverso il quale l'anima vede ed è vista, è privo di luce nelle figure severe; esse non sono dischiuse e non si indirizzano verso l'esterno. Adesso invece il dio vede; egli appare come colui che sa se stesso, in figura umana. Questa figura umana è unita al mondo intero; a lei si collega ogni molteplicità.

[La figura umana, come questo sapere-sé, si manifesta in tre forme] Essa ha tre guise, nelle quali essa è presente e viene saputa:

[1). La figura umana come la manifestazione immediata del dio spirituale: la storia di Cristo] La prima guisa è che questa umanità procede dall'astratta soggettività della divinità stessa, che si sa immediatamente che la figura dell'uomo ha in sé la divinità. Questa è la storia di Cristo, la presentazione della figura umana in modo tale che in lei è presente l'intera divinità. Poiché essa appartiene a dio stesso, la realtà umana ha il significato di essere l'umanità universale. In essa, dio è riconciliato con se stesso, e questo fin dall'inizio; perché l'inizio della figura umana è in dio stesso.

[2). La figura umana come immediata esteriorità, che si supera di contro alla divinità] La seconda guisa è che l'uomo comincia da sé in quanto spirito finito, naturale, iniziando non da dio, ma dalla finitezza. Poiché l'uomo inizia al di fuori di dio, egli ha la determinazione di doversi elevare a lui, di diventare solo da se stesso quello che quel primo, che è posto come colui che comincia da dio, porta con sé. Il secondo possiede dunque la possibilità dell'elevazione, per la quale è necessario che egli si separi da se stesso, si strappi da sé. Con ciò è rigettata la naturalità.

[In questo modo è posto il separare-sé-da-sé, il dolore, che qui ottiene significato assoluto] Questo sacrificio è il dolore infinito, l'infinito sentimento della nullità di sé come di qualcosa di finito. Dolore e morte, che sono esclusi dall'arte classica perché in lei lo spirituale è tutt'uno con il naturale, ottengono qui il significato profondo e sono un momento essenziale. La morte, che prima è solo astratta negazione, acquista qui il significato di poter essere un morire dell'anima, dannazione eterna, il significato che l'anima diventa assolutamente infelice. L'immortalità, che prima era soltanto un'immagine della fantasia, ottiene qui un significato completamente diverso.

[3) Così la figura umana in quanto immediata è posta come un che di nullo e superata] Il terzo punto è l'uomo che comincia, anche qui, al di fuori di dio, e però non si eleva a dio, ma rimane fermo nella finitezza. Questo naturale è qui abbassato a una mera casualità, che non ha valore ine per-sé, ma è qualcosa in cui lo spirito non trova la sua esistenza, giacché è un che di cattivo, di finito.

L'esteriorità appare qui in queste tre figure. Abbiamo qui l'intimità dell'anima con se stessa, che si trova nel mondo intellettuale, esiste in esso e in tale intimità ha la sua bellezza. La bellezza dell'anima è qui connessa con l'indifferenza nei confronti della configurazione del mondo immediato, giacché il mondo immediato non è degno della beatitudine dell'anima in sé.

[Perciò la figura umana può essere manifestazione della spiritualità soggettiva solo nella misura in cui essa lascia apparire che quest'ultima ha la sua vera esistenza non in lei, ma in se stessa] Perciò la materia è abbandonata e per sé libera. Nell'ideale la dominava lo spirito. La materia ora non deve esprimere l'interiorità, piuttosto è l'intimità che deve apparirvi, ossia essa deve esprimere insieme il fatto che l'esteriore non è qualcosa di soddisfacente. L'intimità porta in sé un'opposizione contro l'esistenza esteriore. L'arte romantica ha un fondamento musicale, un aleggiare e risuonare al di sopra di un mondo, che può accogliere solo un riflesso di questo essere-in-sé dell'anima ed è sempre una materia eterogenea rispetto alla verità. A questa materia eterogenea è perciò

permesso di comparire in quanto particolare. Essa, ora, può apparire non-bella.

[Il terreno dell'arte romantica è l'umanità esistente] Questo è il concetto fondamentale, astratto, dell'arte romantica. Da esso segue che il terreno dell'arte romantica è solo l'umanità esistente.

Il contenuto dell'arte romantica appare ristretto per via di ciò; la natura è sdivinizzata; mare, montagne e valli, fiumi e sorgenti non possono più essere presi come divini per sé. Anche i grandi fenomeni del divenire della natura, il sorgere e il passare nella loro universalità, il processo di tutte le cose, hanno qui perso il loro posto.

Le domande sulla provenienza, la destinazione e il perché del mondo e dell'umanità son fatte mute e l'enigma ha ottenuto risposta.

[Così la cerchia del romantico sembra ristretta, ma essa è in realtà ampliata, giacché l'intimità spirituale è suscettibile della più varia molteplicità delle forme] Tutto si concentra ora sull'unica storia della redenzione, e quel che vuole interessare può farlo solo ponendosi in rapporto a essa e presentandola. I caratteri particolari della cerchia degli dei sono confluiti assieme in un'unica unità, il mondo variopinto, colorato è ricompreso nell'unico punto luminoso. Così questa cerchia appare ora grandemente ristretta. Poiché però l'intero contenuto è concentrato nel punto costituito dall'animo umano soggettivo, e a partire da qui viene sviluppato ogni processo, così, d'altro canto, la cerchia è anche infinitamente allargata e abbraccia la molteplicità più illimitata. Infatti, per quanto quella storia della redenzione costituisca il lato sostanziale dell'animo, essa tuttavia si svolge in tutte le direzioni, presenta singoli punti di se stessa oppure se stessa in una molteplicità sempre cangiante, in tratti sempre nuovi, configurandosi in modo sempre diverso di contro alla natura che rimane sempre eguale a se stessa. Inoltre, l'animo ha la possibilità di trattare anche l'intera materia naturale in rapporto a quel contenuto grandioso, e di impiegarla al proprio fine.

Per quel che concerne le determinazioni più precise, l'ulteriore ramificazione di questo concetto fondamentale del romantico, esso si articola nei seguenti tre momenti: 1).

nella presentazione del sostanziale stesso come dell'oggettiva storia della redenzione, dunque in una cerchia religiosa, 2).

questa, spogliandosi della propria interiorità, ottiene una guisa mondana di presentazione della propria spiritualità soggettiva, e trapassa così 3). nell'esteriorizzazione del sostanziale in genere.

[La cerchia religiosa Dell'ideale in generale di questa cerchia. L'ideale è in questa cerchia superato in modo tale che l'anima non può più apparire interamente nel corporeo, anzi, al contrario, lascia apparire che il suo corpo non è la sua vera esistenza e che questa esistenza l'anima la possiede in se stessa] 1) La cerchia religiosa (*) Poiché essa presenta il divino così come esso si è trasformato in questo stadio, sembra qui che l'ideale si trovi veramente a casa propria, giacché è il sostanziale come tale che entra nell'esteriorizzazione.

Ma l'ideale che potrebbe comparire qui deve essere di specie completamente diversa da quello che abbiamo imparato a conoscere nell'arte classica. Appartiene essenzialmente all'intimità come principio della soggettività spirituale, che si crea la propria esistenza nello spirito stesso, il fatto che l'anima non sia immediatamente riversata nella sua figura corporea, come il dio greco, non si lasci esprimere interamente attraverso di essa, e viva beata in lei, dando voce a se stessa nella sua totalità; anzi, qui è al contrario essenzialmente necessario che l'anima, in quanto appare in un corpo, mostri insieme di essersi ripresa al di fuori di questo corpo e di vivere in se stessa, non nel suo corpo. In questo modo, essa è in se stessa; ha in sé la sua realtà, e il corpo è in grado di esprimerla solo nella misura in cui esso porta a manifestazione il fatto che l'anima non ha in lui, ma in se stessa la propria realtà.

[L'anima non si configura più nella sua corporeità, ma l'accoglie immediatamente, senza idealizzarla] Così si mostra, di contro all'arte classica, un rapporto perfettamente mutato. Infatti ora, nel romantico, l'anima non si configura più nel corpo, non lo idealizza, anzi lo lascia così come esso è immediatamente, avendo in se stessa la propria esistenza veritiera. In questo modo essa, in luogo di

idealizzare, si avvicina piuttosto al ritratto, perché l'interesse dell'arte classica, di apparire interamente nella corporeità, è andato perduto, e dunque l'esteriorità è piuttosto un esterno indifferente, che l'anima non ha più bisogno di idealizzare e che perciò lascia così come lo trova casualmente, immediatamente. Possono essere accolte per sé le tracce della temporalità, dell'indigenza della natura, l'esteriorità dell'esistenza; infatti l'essere-in-sé è piuttosto indifferente rispetto a ciò e consente indigenza e intristimento, lascia che sia la figura a darsi forma. L'esistenza, come quel che è esteriore, è abbandonata, si dà per un terzo, lo spettatore; è ciò in cui risiede una mediazione, una comunanza con un terzo. L'esistenza è qualcosa di superato. L'ideale classico è freddo, per sé, in sé chiuso, la sua figura è la sua propria; di essa non si libera. Il carattere determinato domina ogni tratto. L'ideale tiene a distanza, non è accogliente, è un'unità chiusa per sé e quindi respinge ciò che è altro. Ora però, nell'arte romantica, l'esteriorità non è per l'ideale, ma per altro, e contiene in se stessa il momento dell'abbandonarsi a quello. Lo spettatore si avvicina a quel che ha un aspetto comune, fidando nel fatto che esso sarà abbandonato. La figura perciò si apre maggiormente all'umanità comune. Non è più la severa sensibilità dell'ideale a essere richiesta, ma l'elevatezza dell'intimità.

[È chiaro da ciò che la soggettività nell'arte romantica non è solitaria, astrattamente sola con se stessa nel suo corpo, ma in unità con un'altra spiritualità - il principio dell'amore] Poiché in questo modo la figura non è fissata, ne consegue che il soggetto intimo non è solitario in sé come il dio greco, che si completa interamente in sé, e vive nella beatitudine della sua chiusura; al contrario, l'ideale romantico esprime il rapporto con un'altra spiritualità che è tanto legata all'intimità, che l'anima vive in intimità con se stessa appunto in quest'altra spiritualità.

* Aggiunta successiva in margine: 1) La cerchia religiosa: a) storia di Cristo, b) penitenze, c) interiorità del processo; 2) La soggettività mondana: a) onore, b) amore, c) fedeltà; 3) Il carattere formale: a) il carattere come autonomo, b) autonomia della esteriorizzazione, a) avventurosità, /3) naturalezza, b) storicità come il soggettivo del (illeggibile), c) humor [N.d.T.].

Questo vivere in sé in un altro però è il rapporto dell'amore. Anche se partiamo dalla figura, in essa è contenuta l'idea universale della divinità, l'idea che dio sia l'amore. Questo a proposito della figura dell'ideale.

[Specificazione del contenuto a) il processo della conciliazione di dio con sé] Il contenuto è innanzi tutto la storia della conciliazione divina stessa, la presentazione di Cristo nella sua storia, nella sua figura. In essa non si deve esprimere alcun carattere particolare, essa non deve avere alcuna particolare significatività. Le teste di Cristo non sono dunque affatto un'ideale classico. Infondere in esse la bellezza di Apollo apparirebbe al massimo grado sconveniente. Nel Cristo si deve esprimere umana serietà e amore, che si situa a metà tra la bellezza dell'ideale e la figura naturale. Mescolare alla figura la bruttezza non è lecito, ma essa disdegna la bellezza ideale e la sublimità.

Perciò in questa figura può mettersi in risalto l'abilità dell'artista, giacché cogliere la medietà che le conviene è difficile. La figura non può né abbassarsi a ciò che è comune, né raggiungere la bellezza classica.

[Questo processo viene presentato nella sua manifestazione come l'apparizione del divino stesso] Per quel che concerne l'ulteriore contenuto, esso consiste nella storia assoluta della manifestazione divina, in cui si presenta la conversione, per cui dio sopporta sofferenza, dolore e morte e attraverso la mediazione, attraverso questa negatività, ristabilisce l'immediatezza, vien fuori vivente dalla negazione della morte, risorge ed è elevato alla destra di dio. Questa storia ha il suo fondamento nel concetto dello spirito e viene rappresentata alla coscienza religiosa in questa guisa immaginosa. Il suo contenuto è l'amore divino o l'idea dell'amore. L'amore reale, esistente, umano, si esprime in un'altra figura. Essa presenta la sacra intimità non semplicemente in modo sensibile, ma come attuale. Si tratta dell'amore materno, dell'amore di Maria, il più riuscito tra i soggetti dell'arte romantica. Questo amore è senza strazio e morte, senza ingiustizia diretta, seppure non senza sofferenza e dolore. Ma non vi ha parte alcun martirio, alcuna penitenza. Infine a Cristo e a Maria si uniscono come ulteriore contorno i suoi amici e discepoli.

Anch'essi hanno percorso in sé la storia della conversione senza crudeltà esteriore.

Tutto ciò costituisce la prima cerchia.

[b) presentazione di questo processo in altri individui mediante il porre negativamente la naturalità attraverso tormenti inflitti da se stessi o da altri: martiri e penitenti] Un ulteriore contenuto è rappresentato dal fatto che la medesima storia si presenta e si ripete in altri individui. È il riflesso del processo divino che si rispecchia in altri individui. Per questa via tali individui vengono accolti nella comunità del divino. Infatti, poiché essi stessi si strappano alla naturalità, la separano da sé come un che ' di nullo, e si sottomettono a se stessi, attraversano il dolore di questa separazione e giungono così alla conciliazione, allo spirito, e in esso alla pace con se stessi. Qui tuttavia, in questa sfera dell'alienazione della storia divina all'interno della sua propria cerchia, sia il nostro concetto, sia però anche l'altro lato, il nostro senso della bellezza, vengono offesi dal modo in cui le cose sono presentate. Nel caso che l'offesa debba essere evitata, la conversione e il suo processo agiscono astrattamente nell'interno, e tutto ciò non è affatto oggetto dell'arte, oppure lo è in misura molto ristretta. Quando questa sofferenza della separazione dal naturale, lo strapparsi dal finito, si trasforma in storia esterna, essa si presenta come un sopportare crudeltà e ingiustizie, che infuriano sul soggetto per mezzo di un altro o per mezzo di lui stesso. Per via di questa sopportazione lo spirito viene trasfigurato e giunge alla pace e alla conciliazione con se stesso, ovvero diviene cosciente di vivere in questa beata unità. I martiri diventano così oggetto dell'arte romantica in quest'ambito religioso. Essi si presentano qui come punitori di se stessi, e infliggendosi volontariamente dolori e strazi di ogni genere, mostrano di porre negativamente la loro volontà naturale, spezzando la quale balza fuori luminosa la trasfigurazione dello spirito. La grandezza della santità in questo campo viene misurata sulla base della crudeltà dei patimenti. Ma appunto attraverso questa crudeltà vengono offesi in egual misura tanto il nostro concetto quanto il nostro senso della bellezza. Le rappresentazioni romantiche, in particolare dei tempi più antichi, sono piene di tali penitenti e

martiri, e vecchie leggende tramandano anche a epoche più recenti una miniera di rappresentazioni appartenenti a questa cerchia. Questo patire giunge fino alla crudezza e alla vuota, estrema astrazione. Eticità e dovere, sebbene contengano momenti assoluti, sostanziali, vengono spesso considerati, per quanto abbiano la loro radice in dio stesso, come qualcosa di negativo e da negare, e perciò lacerati, frantumati, calpestati, in quanto appartenendo al mondo cadono al di fuori di questa cerchia. Questa però è solo una barbarica violenza dell'animo. Per un verso, dunque, essa contraddice il concetto; per un altro, le rappresentazioni di questa cerchia feriscono anche il senso della bellezza. Le sofferenze sono crudeltà inflitte da altri e l'animo non giunge in se stesso a spezzare la volontà naturale. Qui si vedono carnefici, tormenti di tutti i tipi, deformazioni fisiche, cosicché, per quanto concerne la presentazione, l'allontanamento dalla bellezza è troppo grande perché un'arte sana possa scegliere consimili oggetti. L'esecuzione dell'artista può certo, d'altro canto, essere eccellente, ma in questo caso però l'interesse rimane sempre solo soggettivo, e l'esecuzione si affatica invano a portarsi in unità con la materia.

Un terzo aspetto, che cade in questa cerchia, è la conversione che l'interno compie in se stesso.

[c) presentazione del processo divino nell'interiorità dell'animo] L'uomo riporta la vittoria su peccati e delitti, e mostra con ciò di credere che lo spirito possiede la forza di porre anch'essi come nulli.

Il terzo aspetto è dunque la conversione del peccatore in se stesso.

La storia eterna viene qui ripetuta dal singolo e viene percorsa da lui stesso in lui stesso. In questo caso, essa viene semplicemente attuata nell'animo, la riconsolazione dei peccati e la redenzione procedono interiormente, il dolore si prepara, come la conciliazione, nell'interno. È questa la materia che cade in quest'ambito. Quando viene rappresentata, è facile che l'azione esteriore sia qualcosa di non bello, giacché debbono essere presentati peccati, delitti e cattiveria.

[Qui, nuovamente, concetto e senso della bellezza possono essere offesi] Un esempio è la storia del figliol prodigo. La cosa migliore

qui è che la storia si presenti in un'unica immagine, come nella Maria Maddalena. La conversione può essere presentata anche in modo diverso che attraverso l'apparizione di angeli o di Cristo. Il divino appare nella realtà casuale. Qui la situazione complessiva non può né essere non bella né essere inadeguata al concetto. Appartiene a questo luogo anche un soggetto come quello presentato da Calderón nella Devozione della croce, nella quale la cattiveria, la sofferenza trovano il loro esito, la loro ultima redenzione, e l'animo non va perduto in tutto questo, anzi viene salvato nell'infinita forza della fede.

[Qui subentra nuovamente un rapporto simbolico, la manifestazione non è adeguata al significato] Questi sono i momenti principali di questa sfera romantica. In tutti si ha a che fare con un rapporto che è piuttosto simbolico, in cui la figura non era adeguata al significato. Qui il significato è un animo credente, anelante, è anche per se stesso una totalità infinita in ; sé. Ma in ciò permane il rapporto, che quel che appare è più o meno un che di esteriore, non sta così in armonia nell'interno, ed è una materia indifferente, spesso disgustosa. In un soggetto del genere l'interesse verte di preferenza sull'arte che vi si manifesta, vale a dire sull'arte come abilità dell'artista. Nell'arte classica l'interesse è questo: quali mezzi, quali tratti, quali modificazioni ha impiegato l'artista per giungere al suo scopo, alla rappresentazione della divinità? Come ha modificato il tipo universale? Qui non c'è un interesse di questo tipo, la figura può ora essere comune, il suo tipo può essere la comune naturalità, e l'interesse è questo: che cosa ha fatto l'artista per renderci viva questa figura esteriore, non per renderla divina? Come ha fatto risaltare la figura? Le forme sono particolari, ed è la particolarità dell'artista che qui viene a essere considerata.

[2) La cerchia mondana L'intimità soggettiva sta dapprima negativamente di contro al mondano in genere] 2) La cerchia mondana L'intimità dell'animo discende qui dal proprio cielo, dalla sua sfeta sostanziale e diventa mondana. Il principio nella soggettività infinita ha dapprima per proprio argomento l'oggettivo,

la fede, la storia oggettiva. Questa intimità è separata dal mondano, sta al di sopra di lui. Gli esseri umani non hanno alcun rapporto diretto, ma si riuniscono nella fede, nella comunità, in un terzo. La chiara fonte nella quale la loro immagine si specchia, nella quale essi si vedono, non sono loro stessi, non sono i loro occhi, ma un terzo.

[Una volta configuratosi nella realtà effettiva, però, essa lo possiede come propria adeguata manifestazione, esso appare positivamente in lei] In relazione alla realtà effettiva del mondo essi sono nella fede, non nella certezza dell'esistenza presente. Quando però il regno di dio ha conquistato spazio nel mondo, fa il suo ingresso la realtà effettiva. Cristo ha detto: «Per unirvi a me, dovete lasciare vostro padre e vostra madre»; quando ciò si è compiuto, viene a cadere l'atteggiamento negativo nei confronti della realtà, della mondanità. L'uomo acquista cuore per il mondo e vede in ciò qualcosa di affermativo.

[Le più determinate forme di questa cerchia sono] Segue così, adesso, la sfera della cavalleria, che si presenta più determinatamente nelle tre forme: l'onore l'amore la fedeltà.

Questi motivi non sono qualità etiche, virtù. L'onore non è eroismo a vantaggio di una comunità, l'amore è passione, dunque non l'amore coniugale, etico. Anche la fedeltà non ha a proprio contenuto qualcosa che riguardi la comunità, ma un oggetto personale: essa è una rinuncia dell'egoismo personale, il sacrificio della propria volontà particolare di contro a un'altra, che deve essere quella dominante.

[a) l'onore È il collocarsi dell'assoluta soggettività in un contenuto qualsiasi] Se consideriamo questi motivi più da vicino e li paragoniamo con l'arte classica, vediamo che l'onore era qualcosa di sconosciuto agli antichi. L'ira di Achille è l'argomento dell'Iliade, ma Achille non è disonorato - timasthai - non ha in nostro senso dell'onorare - piuttosto gli è stato effettivamente sottratto qualcosa che possedeva.

Egli viene placato mediante la semplice restituzione di questo suo bene. Gli eroi si adirano per le offese. Al principio romantico appartiene l'infinità della soggettività, mediante la quale l'onore

ottiene questa collocazione: l'offesa colpisce infinitamente il soggetto stesso, proprio là dove il soggetto ha collocato la propria infinita personalità. L'offesa può anche essere in-sé insignificante, ma si amplifica perché la riflessione colloca in questa cosa particolare l'intera personalità. Nell'onore, il contenuto può essere collocato dalla rappresentazione del soggetto e dunque essere casuale e lontano: ricchezza, nascita, ceto sociale. Un contenuto assoluto, che è in- e per-sé, non è mio arbitrio; non sono io a essere collocato mediante la mia riflessione in tale contenuto, non è fatto da me. Nell'onore invece sono io come soggettività la prima cosa che dà validità al contenuto. È appunto perciò che esso è contenuto del mio onore. L'uomo dell'onore dunque nella Cosa guarda innanzi tutto a se stesso, per sapere se essa gli sia adeguata. Nel romantico vediamo comparire questo onore come un motivo principale. Esso può avere un contenuto veritiero come pure un contenuto arbitrario; il contenuto può essere solido, sostanziale, ma anche includere il contrasto tra quel che la cosa è in se stessa e la credenza che il soggetto ha di lei in relazione a se stesso. Allora il motivo è freddo, sordo, morto. L'onore può far proprie cattive passioni. Un'opera famosa di questo genere è l'Alarcos di Schlegel. Alarcos assassina la sua nobile moglie per via dell'onore, che consiste nel dovere di sposare la figlia del re. Il motivo è l'uomo eccellente, dominato dalla legge dell'onore.

(b) l'amore È l'abbandono della propria persona in un'altra persona; l'esserpersona non in sé, ma solo in un altro] Come secondo motivo nominammo l'amore. Nell'arte moderna esso gioca un ruolo capitale. Contiene la dedizione dell'individuo alla coscienza dell'altro, in modo tale che l'individuo abbia la propria autocoscienza solo in questa dedizione. Onore e amore entrano anche in collisione, giacché dell'onore fa parte che esso sia legato a un determinato ceto sociale, una determinata nascita. (*) Questo onore può finire in contraddizione con il cuore. Molteplici altri rapporti possono poi contrapporsi all'amore. Queste collisioni costituiscono uno dei principali motivi di interesse della presentazione dell'amore. Le collisioni sono in parte esteriori, punti

di vista di altri, in parte anche interiori; collisione del dovere e dell'amore.

[Poiché però questo abbandono è arbitrio dell'individuo, si introduce qui una casualità] Da un lato l'amore è contrapposto all'orgoglio personale dell'onore, giacché nell'amore non si ha a che fare con la personalità propria, anzi l'interesse principale è costituito da una comunanza dell'esser-per-sé. Contemporaneamente però l'amore è una faccenda privata, l'interesse di questo individuo particolare. Le collisioni dipendono appunto dal fatto che l'individuo ama proprio questo particolare individuo. L'interesse è dunque legato a una particolarità soggettiva. Nella materia c'è dunque pure un momento dell'indifferenza; è giustificata, ma non assolutamente giustificata, in quanto riposa su di un sentimento che può essere e non essere. Per questo nelle grandi tragedie degli antichi l'amore non è presente. Eschilo e Sofocle lo presentano, quando lo presentano, solo subordinatamente. Nell'Antigone troviamo anche l'amore per Emone, ma solo come parte subordinata dell'intreccio. A contrapporsi sono ben altri [pathe]: l'interesse della pietà e dello Stato. Sono queste le potenze principali che qui collidono. Gli antichi conobbero certamente l'interesse dell'amore, ma la tragedia ha come proprio sommo oggetto la suprema materia, e perciò l'amore, in quanto contiene casualità, cede il passo.

[c) la fedeltà È l'unità di onore e amore in virtù del fatto che l'individuo trova il proprio onore nell'abbandonare se stesso a un altro, che deve essere il suo signore] Per quel che in terzo luogo concerne la fedeltà, anch'essa si distingue dall'amicizia classica di Teseo e Piritoo, di Oreste e Pilade, dei pitagorici ecc. Ogni individuo deve crearsi per sé una propria strada nella vita. La gioventù è perciò il tempo dell'amicizia, gli uomini adulti si separano, vanno per la loro strada particolare - con azioni e occupazioni particolari -, non procedono assieme. La fedeltà, nel romantico, è fedeltà nei confronti di qualcuno che sta più in alto. Nella cavalleria questo principio è in primo luogo la sede della comunanza, dell'eticità sostanziale.

* Aggiunta successiva a margine: a) amore, /3) collisione dell'amore [N.d.T.].

Non è patriottismo, ch  anzi la fedelt    legata a un soggetto particolare e condizionata dal proprio onore.   la libera volont  del soggetto a porsi in questo rapporto ed essa ha in s  anche ulteriori determinazioni. La fedelt  diventa dunque anche precaria e casuale. Il suo principio ultimo   ancora l'arbitrio della soggettivit .

In tutti questi tre stadi il terreno   costituito dall'animo particolare in quanto bello, nobile, riconciliantesi. Si trova qui la parte pi  bella di quel che sta al di fuori della religione, cio  in cui l'interesse   interamente umano e non viene in collisione con i nostri concetti. Questo ambito sta per s , gli argomenti possono essere in relazione con la religione, ma rimangono tuttavia per s  autonomi.

Tutto qui appartiene al singolo animo, che si muove in se stesso.

Questo stadio   da paragonare a quello dell'arte classica.

[3) La soggettivit  formale Poich  la soggettivit    l'arbitrio di porsi in qualunque materia voglia, essa   in genere consegnata alla casualit . Cos  essa   innanzi tutto la soggettivit  formale, che riposa su se stessa] 3)

Il formalismo della soggettivit  Qui c'  la soggettivit  nella sua casualit .   il formalismo della materia, i caratteri come soggettivit  formale. Il carattere precedente, in cui si trovano l'amore, l'onore e la fedelt ,   ancora bello, non ancora astratto per s . Ora abbiamo il carattere particolare, che vuole essere cos  come  . Come gli animali sono diversi, cos  anche qui i caratteri, senza avere in s  e senza voler presentare quel che   pi  elevato, etico; indomiti, che si conducono con fermezza o vanno in rovina.

[Esempi in Shakespeare] Caratteri di questo tipo sono soprattutto quelli di Shakespeare. Sono caratteri particolari, che si mettono in evidenza per l'astratta fermezza della loro volont . Un carattere di questo tipo   Macbeth, che, per impadronirsi della corona, compie tutte le cose pi  orrende. Questa fermezza ci interessa.   il contrario delle maschere italiane, che si chiamano caratteri senza che possiedano individualit .

I caratteri di Shakespeare sono quello che sono; essi si dan da fare, sulla base della loro determinatezza, nelle circostanze che

capitano loro. La connessione tra ciò che essi sono e quel che loro capita è indeterminata, non è chiaro né da dove provengano né dove vadano. È ritornato il fato come necessità astratta.

[Di contro a questa soggettività astratta, priva di sostanzialità, l'opposizione è costituita dalla soggettività piena di sostanzialità, e tuttavia chiusa in sé, la soggettività che si muove astrattamente nella sua interiorità] Tuttavia il carattere formale può presentarsi in maniera ancora diversa. Quella che abbiamo citata per prima era una volontà astrattamente ferma, senza sostanzialità. Un'altra forma è un animo bello, in sé profondo, ma che si muove solo interiormente; una gemma preziosa, che solo di quando in quando si dà a vedere rilucendo. Il formalismo consiste in questo caso nella chiusura, nella profondità che non è coltivata e si dà a conoscere quasi soltanto in modo muto. Si tratta del contrario del primo carattere. Questi caratteri formali del secondo tipo si mostrano piuttosto attraverso quel che non vogliono e non possono esprimere, e sono come il mare che, là dove è più profondo, tace. Questi caratteri si esprimono solo silenziosamente e ingenuamente. Queste espressioni non possono essere piatte, debbono mostrare tutta la profondità, ma anche far vedere come un simile animo sia ignaro e alieno dagli interessi particolari e dalla loro realizzazione. Quando però in un animo simile cade una scintilla, se ne impadronisce, ed esso corre il pericolo di farsi sconvolgere da quella scintilla, non sapendo aiutarsi da solo.

[Esempi in Shakespeare] Un animo di tal genere, infantilmente ignaro del mondo, è Giulietta. Un'unica passione l'ha acceso, ed esso ha la forza di sacrificarle ogni cosa. Altri vincoli gli sono ignoti, li abbandona per quell'unico. Così sono pure Miranda e molte altre. Anche in opere tedesche ricorrono animi egualmente chiusi, profondi, alla cui chiusura è connessa un'incapacità di venir in chiaro con se stessi e agire, che provoca le più radicali incomprensioni.

[(Esempi) in Goethe] A tali opere appartiene anche il Pastore sulla montagna di Goethe.

Questi non è in grado di spiegare la sua passione, e la rende avvertibile solo in relazione ad altre circostanze. Lo stesso accade

con il Re di Thule che, morendo, dà a conoscere il proprio amore. È un modo silenzioso di esprimere la propria passione, il contrario dell'esposizione aperta del bel romantico e del classico. Un animo simile non può darsi figura, non può comunicare il proprio cuore e ' la propria esistenza, i rapporti esterni diventano troppo potenti e lo distruggono.

[La seconda casualità che qui si introduce è quella della materia, che si presenta sotto forma di avventure] Il secondo aspetto che ha qui il suo luogo è la casualità in rapporto alle azioni, che qui prendono la figura di avventure. Per l'animo chiuso in sé è indifferente a quale materia egli si offra, si abbandona al caso. Questa casualità è comune a tutti i caratteri. Per il carattere romantico quello che importa non è produrre un'opera; il soggetto vuole solamente agire.

[Infatti, dopo che l'arte romantica ha ultimato la sua opera assoluta, la cerchia religiosa, essa ha a che fare solo con l'agire in genere, che diventa ora casuale, arbitrario] Il mondo romantico aveva un'unica opera assoluta, la diffusione del cristianesimo. È da essa che sono tratte le leggende. Il compito della cerchia mondana è la cacciata dei mori, le crociate. Ma anche le imprese connesse a questo compito sono piuttosto avventure, e gli altri argomenti sono le avventure dell'animo in genere, dedicarsi a questo e a quello, combattere per la libertà dell'innocenza, compiere imprese che devono mostrarsi solamente come interesse soggettivo.

[Così però il bel mondo della cavalleria si dissolve in se stesso; e questa dissoluzione è trattata da Ariosto e Cervantes] Così nei progetti entrano arbitrio e illusione. La mancanza di scopo dell'azione è l'aspetto in cui tale avventurosità si dissolve in lei 191 stessa e si offre all'elaborazione comica. A presentare questa dissoluzione della cavalleria sono Ariosto e Cervantes. In Don Chisciotte c'è una natura nobile, nella quale la cavalleria viene portata fino alla follia. Don Chisciotte ci mostra una natura geniale, sebbene noi ne vediamo le pazzie. Don Chisciotte costituisce la conclusione del romantico. Per un verso, la cavalleria diventa scherno; per un altro, la sua storia è una serie di novelle

autenticamente romantiche. Ciò che viene schernito viene rappresentato al tempo stesso nel modo più bello.

[La forma artistica che così subentra è il romanzo] Ha qui la sua collocazione il romanzo, ben noto come una forma artistica particolare. Qui il Romanticismo è trasposto nel nostro tempo e nei nostri rapporti. Il terreno del romanzo non è più la casualità dell'esistenza esterna, tramutatasi in un più elevato ordinamento statale. Tutti i rapporti che mancano nella cavalleria sono ora fissati. Il romanzo si muove su di un terreno nel quale i momenti principali dell'eticità sono fissati, la vita etica non riposa più sull'arbitrio, il cui ambito è ora ridotto.

[Il romanzo ha per propria materia l'individuo particolare con i suoi interessi, le sue inclinazioni e le sue opinioni] Questo ambito ristretto è l'interesse particolare di un individuo in genere, il punto di vista che gli individui assumono nel mondo; viene a esprimersi l'interesse del suo cuore. L'individuo come soggetto libero, che sa di appartenere al mondo oggettivo, emerge in contrasto con la sua immaginazione e i suoi progetti, che egli fa per sé e per la sua attività nel mondo, con gli ideali che egli si propone di realizzare. Essi possono essere in parte di tipo generale, in parte avere un contenuto particolare. L'individuo muove alla ventura come un cavaliere, vuole realizzare il bene per il mondo, raggiungere il suo ideale dell'amore. Entra in conflitto con la solida realtà, e l'epilogo può essere soltanto questo: che l'individuo non rende il mondo diverso, ma abbassa le corna e si rassegna all'oggettivo. L'epilogo sarà che egli entra nel viluppo del mondo, si conquista una famiglia, una posizione, una moglie, la quale però - tanto altamente era idealizzata - è una moglie non migliore della maggior parte delle altre.

[Quando il sostanziale, per mezzo della cerchia religiosa e di quella cavalleresca, si è conquistato la realtà, ciò che vale è l'immediato come tale e l'arte tramonta nel proprio dissolvimento: da un lato diventa pura forma dell'abilità soggettiva, dall'altro rovesciamento del sostanziale in un punto di vista individuale e particolare] Quel che ancora sarebbe da menzionare, dopo il carattere e le circostanze, è la perfetta casualità della materia in

genere. Fanno il loro ingresso tutti i contenuti prosaici, la comune oggettività e la soggettività casuale, che vuole presentarsi nella sua casualità. La fine del romantico è quindi l'umorismo. Nel romantico, tutti gli oggetti trovano posto; se l'animo è al di fuori di sé, e vuole configurarsi nell'esteriorità, questa esteriorità si dilata talmente che vi hanno posto tanto le regioni più elevate che quelle più basse. In Shakespeare vediamo rappresentazioni di cavalieri, eroi e dame, giù giù fino a servitori e buffoni. Nell'Amleto si scende fino alle sentinelle; nell'arte cristiana fino al bue e all'asinello. Ci sarebbe ancora da dire sul come queste materie possano divenire accettabili solo attraverso l'elaborazione artistica. Trovammo nel romantico appunto questo, che la materia non è adeguata all'intimità dell'animo. Materia e soggettività sono separate, e il processo è la loro compenetrazione, fino a quando esse si distaccano di nuovo. La loro unità assoluta non si realizza nell'arte. L'interiorità si eleva fino al puro pensiero, dove solo può realizzarsi la vera unità. Fino a ora abbiamo il lato reale del distacco. In questa dissoluzione la determinazione è questa: sono i diversi momenti che, separandosi, diventano indipendenti. Quel che è veramente sostanziale sparisce qui come nella transizione dall'arte classica, che non si dissolve in se stessa, anzi poggia su opere indissolubili. La transizione consiste nel fatto che si procede fino al piacevole, e dunque è solo la maniera dell'arte a cambiare, mentre la materia resta la medesima. Ciò accadeva anche nella sfera ideale dell'arte romantica. La dissoluzione mantiene ancora i medesimi oggetti, ma l'arte è abbassata a una semplice maniera. Invece il processo generale è questo: dissoluzione della materia nei suoi elementi, cosicché le parti divengon libere.

L'abilità soggettiva si perfeziona per se stessa. Abbiamo già parlato, dal lato formale, di questa separazione. Vi appartiene il fatto che i caratteri formali vengono in primo piano, le azioni diventano av 193 venture e la materia da ultimo cade nella sfera dell'esistenza naturale comune. Nell'arte romantica, che si mantiene ancora nella sfera sostanziale, fa già il suo ingresso l'esteriorità, che non deve essere adeguata all'interno, giacché l'intimità si presenta come indifferente nei confronti dell'esteriorità. Nella dissoluzione

l'esteriorità comune diventa libera per sé. Dal lato dell'oggettualità, l'arte procede fino alla presentazione degli oggetti così come essi sono; dall'altro lato giunge fino all'umorismo, allo sconvolgimento di ogni sostanzialità attraverso un punto di vista soggettivo.

[L'abilità meramente soggettiva è l'arte dell'astratto apparire] Per quel che riguarda il primo aspetto, nell'imitazione della natura gli oggetti non sono quelli dell'idea, ma quelli dell'immediatezza, con la quale lo spirito si è riconciliato, lasciando al di là il sostanziale. Ci si accontenta del presente comune.

[Qui subentra necessariamente, per tutte le forme artistiche, il ritratto] È qui necessario che venga in primo piano il ritratto in genere. La poesia accoglierà qui scene tratte dagli affari comuni della vita, dei ceti medi e bassi. Presso i Francesi è stato Diderot a introdurre questo tono. Goethe e Schiller lo hanno fatto valere fra di noi, e preparato la strada a Kotzebue e Iffland. Certamente, Goethe e Schiller in seguito si sono elevati al di sopra di tali inizi, e tuttavia sono stati loro a dare l'avvio a questo tono.

[Questo indirizzo è un indirizzo tipicamente tedesco ed è la conclusione dell'arte in genere] In particolare l'arte tedesca è sprofondata in questo atteggiamento, altre nazioni se ne sono maggiormente guardate, considerano cose di questo genere come non appartenenti al dominio dell'arte. La nostra arte tedesca però è entrata nel cerchio della realtà immediata. Alla base di questo mutamento c'è l'esigenza che la materia per l'arte sia qualcosa di immanente. L'arte è giunta a noi come qualcosa di straniero, e la tendenza generale era quella a raggiungere qualcosa di proprio, di immanente. L'impulso si è orientato verso questa meta dell'appropriazione, e ha prodotto questi risultati. La meta è raggiunta, ma con il sacrificio della bellezza. E questo, che d'altronde ne è anche l'inizio, è la conclusione dell'arte romantica.

[Infatti l'arte romantica è tale che nella cerchia religiosa il presente immediato è determinato come qualcosa che deve essere sacrificato, ed è solo la cavalleria che riconquista l'immediatezza come qualcosa di positivo per l'arte] L'arte cristiana non ha ricevuto il suo contenuto dalla fantasia, dall'unità della figurazione e del contenuto. Nell'arte antica la particolarità mondana, la soggettività

effettiva è stata naturalmente un elemento dell'arte, il contenuto aveva in ciò un valore positivo. Nell'arte cristiana questa familiarità è dapprima un al di là: l'uomo è conciliato solo in-sé, il che significa che il presente immediato deve essere sacrificato; che esso divenga qualcosa di positivo, accade da ultimo: che ciò diventi qualcosa di positivo, è l'ultima cosa ad accadere. Il sentirsi di casa nei domini dell'arte è la pietra finale dell'edificio artistico. La poesia, la scultura e soprattutto la pittura hanno preso questa direzione. È in particolare la pittura a raffigurare la realtà presente.

[Questo presente immediato lo raffigura in particolare la pittura, e specialmente la scuola olandese] In questo è eccellente la scuola olandese. Le città olandesi si erano rese libere dal potere mondano e spirituale. La loro libertà politica, il loro benessere, esse se li sono conquistati da sole, per mezzo della virtù borghese e della devozione protestante. Qui il principio è sentirsi appagati nella realtà comune. Oggetti di tal genere non possono soddisfare il senso più elevato, ma una considerazione più attenta ci riconcilia con essi. Non è l'oggetto stesso ad appagarci, ma l'infinita abilità artistica del pittore. Bisogna ammettere che questi pittori sanno che cosa significa dipingere. È l'arte della apparenza che si mostra e dà prova di sé. Non è l'oggetto che ci deve essere fatto conoscere; non c'è nessun contenuto divino che ci deve essere chiarito; gli oggetti che vengono presentati sono ben noti: fiori, cervi, cose che tutti noi abbiamo già visto in precedenza.

[Il suo aspetto interessante, mentre la materia rappresentata è indifferente, è costituito dall'arte dell'apparenza, che fissa quel che, immediatamente, è fuggevole] Qui è l'apparenza che costituisce l'interesse, l'apparenza che si approfondisce in se stessa. A essere sottolineato, nel bello, è il lato dell'apparire. E in ciò gli Olandesi hanno raggiunto una vera maestria: gli oggetti sono presi dalla realtà comune, ma tutte queste manifestazioni immediate, che vengono presentate, hanno raggiunto il grado più alto dell'apparire. Si tratta in parte di nature morte, oppure di un qualche essere vivente: una vecchia, che infila un ago alla luce. Qualcosa di assolutamente transitorio viene fissato e reso permanente. Una smorfia che qualcuno fa bevendo, e simili rappresentazioni momentanee. Viene

portato all'intuizione il mutamento, nel suo trapassare assolutamente transitorio; è il trionfo dell'arte sulla caducità. Il sostanziale è per così dire defraudato del suo potere sul transitorio. L'apparenza viene riprodotta nel modo più significativo. Altrettanto grande è l'arte degli Olandesi in rapporto all'apparenza dei colori. Singoli luminosi lampi di luce sono afferrati e fissati. È l'apparire, studiato nel modo più approfondito. Anche nei paesaggi a piacere è sempre il tono dell'animo, è lo stato d'animo che piace. Gli oggetti sono qui la cosa meno interessante, il sostanziale è fuggito ed è rimasto l'apparire.

[Rovesciamento di ogni contenuto sostanziale in un punto di vista soggettivo: l'umorismo. Nell'umorismo compare l'artista particolare di contro a ogni oggettività della materia e fa valere di contro a essa la propria soggettività] Nell'umorismo a prodursi è la personalità dell'artista, la peculiare soggettività. Non si ha più a che fare con un contenuto oggettivo, è l'artista stesso a venire in primo piano; e il suo venire in primo piano è tale che quel che egli produce è solo ironia di se stesso, una dissoluzione di quel che comincia a diventare oggettivo. È una presentazione del soggetto che getta via se stesso e ogni materia che egli impieghi. Tra di noi abbiamo avuto umoristi famosi.

[Esempio in Jean Paul] 196 Il nostro umorista è Jean Paul. La storia, in lui, è la cosa meno interessante, quel che più importa è mostrare il proprio umorismo, il che avviene raccogliendo la materia più disparata e non accordandole credito da parte del poeta, che si limita a impiegarla sulla base di un aspetto qualsiasi che la sua arguzia vi trova. L'umoristico ritorna dunque, per così dire, al simbolico. Un lato viene messo in risalto, il significato però può essere molto distante dalla materia.

Nelle opere di Jean Paul è da ammirare la concatenazione delle cose più eterogenee. Tuttavia questo eccedere ovunque stanca subito l'immaginazione, così che queste trovate diventano presto noiose.

L'artista produce la propria particolarità, domina sulla materia che ha messo assieme alla rinfusa, e le dà, come nel simbolico, un ordinamento a essa estraneo. In Jean Paul, poi, anche la materia è spesso radunata assieme molto esteriormente. Egli possiede quaderni interi pieni di cose raccolte, pieni delle cose più disparate.

In quest'ultima fase l'umoristico assoggetta ogni materia soltanto alle proprie trovate, cosicché nella materia non viene più rispettato contenuto alcuno, ed esso anzi viene dissipato dall'arbitrio del soggetto e diventa veramente folle. Quindi è solo l'arte dell'apparire che si mostra, poiché l'interesse non cade nel contenuto come tale.

[Questo punto di vista dell'arte che si dissolve è il punto di vista del nostro tempo] Infatti l'umoristico ha la determinazione di presentare la soggettività dell'artista attraverso il superamento di tutto quel che vuole configurarsi a materia. In questa situazione noi scorgiamo il rapporto dell'arte del nostro tempo in genere.

[Nell'arte simbolica, in quella classica e nelle prime cerchie dell'arte romantica l'artista è in unità con la propria materia, e gli spetta soltanto l'attività della forma, gli spetta di presentare questa sostanzialità, che è al tempo stesso la sostanzialità sua propria, nella guisa dell'arte - da ultimo come quest'assoluto] Quanto abbiamo preso in considerazione fin ora, infatti, aveva come fondamento l'unità del concetto e della realtà. Quest'unità è il concetto stesso dell'arte. All'arte importa di presentare la guisa sostanziale della coscienza di un popolo. La prima è stata la visione 197 del mondo propria dell'Oriente. In essa, il naturale è in se stesso il divino. Il pensiero non è libero in sé, ma si trova nell'esistenza naturale. Il dio greco è la spiritualità soggettiva semplice, che ha il naturale come momento positivo. Il romantico è l'essere-in-sé spirituale, di contro al quale il mondano è posto come qualcosa di nullo, mentre esso nel mondo greco è ancora positivo. Sono visioni del mondo, religioni di un popolo. Sono gli spiriti dei popoli. L'artista appartiene a un popolo; egli prende assolutamente sul serio il contenuto presentato. Invece, quando per esempio un protestante rappresenta Maria, in ciò egli non fa veramente sul serio. Il sé dell'artista, la sua più intima soggettività, e tale contenuto - non sono identici. Quando un individuo dell'epoca moderna presenta tali oggetti, questo non è il modo veritiero nel quale l'individuo diviene cosciente di essi. Il greco, l'indiano, l'europeo, sentono per esempio l'amore in modo diverso, e questo vale anche per gli altri pathe. L'artista che presenta un oggetto dovrebbe essere ispirato da tale oggetto, essere in unità con esso, cosicché la sua attività dovrebbe essere soltanto il portare

a coscienza attraverso l'arte tale sostanzialità. In tal caso la produzione non è arbitrio dell'artista, il sostanziale è la sua fede, la guisa sostanziale nella quale egli sa il vero, e la sua attività soltanto la guisa formale del rendere rappresentabile.

Perché l'artista faccia veramente sul serio, perché la sua opera proceda da lui stesso, è necessaria l'identità con la materia, e ciò tanto più, in quanto il genio dell'artista poggia su di un momento della naturalità. L'artista deve credere alla sua materia, il suo sé naturale è in unità con la materia, e l'opera d'arte procede dall'interiorità non scissa. Questo è il rapporto fondamentale richiesto affinché l'arte sia presente nella sua interezza. Una grande epoca artistica esige tale intimità.

[Nell'ultimo stadio dell'arte romantica l'attività formale della produzione artistica si è posta come libera e come assolutamente indifferente di contro alla materia. Così però l'arte, che abbiamo visto essere, sulla base del suo concetto, l'unità dello spirito assoluto e della sua realtà sensibile, si è separata in lei stessa] Invece, nella situazione alla quale siamo giunti, il rapporto è diverso. La materia si è allontanata dal sé, il raziocinio è divenuto libero, la materia si è fatta esteriore, in modo tale che l'arte è divenuta abilità formale, soggettiva, alla quale la materia è indifferente. È subentrata la critica; l'artista è rispetto alla sua materia una tabula rasa; come contenuto interessante rimane Yhumanus, l'universale umanità, l'animo umano nella sua pienezza, nella sua verità. Ma questo interesse non è legato ad alcuna figura. In tal caso l'arte è indifferente di contro alla materia, è arte dell'apparenza, quale che sia l'oggetto che venga trattato. Vigge soltanto la legge formale che la presentazione, che è assai meno limitata, sia bella. L'artista si comporta per così dire come un drammaturgo, che fa comparire personaggi estranei e pone il suo genio in essi, ne fa un proprio strumento, ma in modo tale che essi contemporaneamente gli sono estranei. Questo è dunque il rapporto moderno in genere, astratta abilità, non legata alla materia. Per esempio, la poesia drammatica dell'epoca più recente spazia attraverso tutte le epoche e tutti i popoli. Con ciò, l'arte è conclusa. Essa non è più in intimità con la materia, che è per lei indifferente e viene fornita da uno scopo

esterno. Perciò la pittura di ritratti è alla ribalta. L'arte, dunque, è legata a epoche determinate; un governo, un individuo, non può certo risvegliare un periodo aureo dell'arte. Per questo, si richiede l'intera condizione del mondo.

Con questo noi riteniamo di chiudere la parte generale e passiamo alla seconda parte, quella speciale.

PARTE SPECIALE [Parte speciale. Punto di vista generale di essa di contro alla parte prima. La prima parte ha trattato il concetto dell'idea artistica e le forme di essa da lei stessa determinate. Poiché però l'idea ha in sé di essere presentazione sensibile di tali forme, il suo ulteriore procedere è di apparire in queste sue forme e di diventare effettivamente reale] La parte generale ha riguardato il contenuto dell'opera d'arte, e bisogna sapere quali forme questa pienezza di contenuto deve necessariamente attraversare. Abbiamo avuto dunque fino ad ora la natura dell'idea artistica, il contenuto dell'idea, mediante il quale è determinata la sua forma generale. La parte speciale ha a che fare con 199 la manifestazione dell'opera d'arte. La prima parte aveva il suo contenuto in se stessa, la seconda è l'opera d'arte esistente, come che sia il contenuto. Appaiono tutte e tre le forme e noi dobbiamo comprendere la determinatezza di tale manifestazione. Questa determinatezza non è quella della manifestazione in genere; anzi la guisa della realtà costituisce una determinatezza di contenuto, una determinatezza del concetto stesso.

[La manifestazione dell'arte è in genere quella della sensibilità; le guise della sensibilità sono due: quella dell'intuizione sensibile e quella della rappresentazione] La manifestazione dell'arte è sensibile, non è l'elemento del pensiero come nella filosofia. La determinazione più precisa della manifestazione si trae dunque dalle guise del sensibile. È già stato notato in precedenza che il sensibile ha una duplice guisa: intuizione sensibile e rappresentazione sensibile, coscienza esteriore immediata oppure ancora il sensibile in una guisa che comincia a essere interna. Queste sono le due forme del sensibile. La rappresentazione oscilla già tra la sensibilità

e il pensiero, e perciò accoglie già pensieri, ovvero non è da porre alcun confine tra il pensiero e il sensibile, quando quest'ultimo nella rappresentazione si accompagna (al pensiero). Il sensibile si determina più dappresso sulla base del modo nel quale noi apprendiamo gli oggetti: sulla base dei sensi.

[L'intuizione sensibile ha per l'arte la duplice guisa della visibilità e dell'udibilità. Così l'arte nella sua manifestazione si divide nella seguente triplicità: I) le arti figurative; II) l'arte dei suoni; III) l'arte della parola] Vanno qui considerati solo i sensi teoretici. Odorato, gusto e senso del tatto qui non hanno parte. Possono essere chiamati sensi pratici. Si collegano alle cose in quanto singole, in quanto oppongono resistenza, nella misura in cui anche il soggetto è un singolo, e viene in relazione con le cose singole in modo tale da annientarle. Ma nell'arte lo spirito si rapporta agli oggetti, al bello, a ciò che appare. Gli oggetti stanno qui in un rapporto libero. Vengono solo contemplati. A questa contemplazione partecipano i sensi teoretici, vista e udito. Il sensibile dell'arte dunque è visibile e udibile. Così abbiamo una suddivisione dell'arte in tre specie: arti della visibilità, arte dei suoni e l'arte per la rappresentazione, ovvero l'arte della parola. Le prime sono le arti figurative, la seconda l'arte musicale, la terza la poesia. La prima classe si divide nuovamente in una triplicità. Il visibile è di specie tale, che il contenuto è separato. Il suono si mantiene soggettivamente unito; quel che è per l'occhio è separato. Questo essere-separato nella sua ulteriore determinazione costituisce il contenuto del visibile, e tale ulteriore determinazione è che il punto centrale è la figura individuale. Da una parte essa è circondata da una natura inorganica, dall'altra è il lato soggettivo interiore, l'animo che va in sé, in sé si particolarizza.

[I) le arti figurative: A) l'architettura] Così abbiamo tre arti: l'architettura, che edifica l'ambiente esteriore del punto centrale, ambiente che ha in lei solo una connessione esteriore, nella quale si riflette lo spirito. La forma qui non è quel che è in se stessa, ma ordine esteriore, accordo esteriore. Quest'arte è solo un lato, che appartiene al rimanente. Essa può anche diventare elementarmente autonoma. Così dapprima l'architettura è per se stessa autonoma, e

allora essa è per esempio confusa con la scultura ed essenzialmente in questo senso simbolica. La figura non è spirituale, giacché la figura spirituale significa se stessa, mentre nell'architettura significato e figura sono separati.

[B).

la scultura] La seconda arte è l'arte della soggettività spirituale nella sua guisa ideale, la scultura, che ha come oggetto principale il dio ideale.

[C).

la pittura] La terza arte si determina come l'animo, il soggettivo, che non possiede più l'idealità del punto centrale, ma è piuttosto la luce che si particolarizza in se stessa, si oscura, si colora. Quest'arte è la pittura, che appartiene all'arte romantica. L'immagine divina appartiene essa stessa alla comunità, sta dal lato di questa, è essa stessa uomo.

Cominciamo dunque con la considerazione delle arti figurative.

Ci sono poi ancora arti particolari, che sono soltanto lati che accompagnano un altro scopo, non arti autonome. Esse vanno trattate così come si presentano, come momenti di passaggio. Noi dobbiamo occuparci di quelle arti che sono veramente determinate dal concetto. La prima è: [Prima sezione. Le arti figurative Capitolo primo. A) l'architettura. Costituisce in base al concetto l'inizio dell'arte esistente] L'architettura Essa costituisce l'inizio in genere dell'arte esistente. L'inizio è la guisa più semplice dell'essere. Si crede certamente di avere così l'arte in figura semplice, nel suo concetto, che poi si sviluppa a poco a poco, lentamente. Ma un tale accrescersi meramente quantitativo dà soltanto una diversità indifferente, non quella veritiera.

[Rappresentazioni errate dell'inizio dell'arte] A proposito del fatto che si ha la tendenza a vedere la Cosa nella sua figura più semplice, va notato che si ha inoltre la rappresentazione che tale inizio sia qualcosa di casuale e di facile ad afferrarsi.

In tal senso si dice ad esempio che la pittura abbia avuto il suo inizio quando un innamorato ebbe tracciato sulla sabbia il profilo

dell'ombra dell'innamorata dormiente. Di storie così, i Greci ne hanno tante. Egualmente si dice dell'architettura che la forma iniziale di essa sia stata una caverna, oppure un tronco ecc. Con questo modo di concepire non si va lontani; questi non sono tratti caratteristici, e inoltre questi inizi non sono nulla di storico, sono rappresentazioni che ci si crea immaginando, seguendo la verosimiglianza. Noi diciamo: l'architettura costituisce l'inizio in base al concetto, e lo è anche da un punto di vista storico. Deve però essere presa in considerazione là dove compare realmente come inizio dell'arte bella. Una capanna, una caverna non sono inizi architettonici.

Anche l'oratoria è già sempre presente ovunque. Se noi cominciamo con l'architettura e pensiamo subito a un tempio, non sembra conseguente anteporre il tempio (il mezzo) allo scopo (l'immagine).

Prima della casa, l'uomo è già presente, il suo bisogno di riparo c'è già prima che ci sia la capanna. Ma una capanna non è ancora un oggetto dell'arte bella. Se un edificio deve essere opera dell'arte bella, esso è insieme un mezzo del quale noi diciamo che presuppone uno scopo, che ha già avanti a sé l'immagine che lo racchiude. Nell'architettura noi dobbiamo innanzi tutto pensare alla casa, perché essa è il mezzo per soddisfare il bisogno. L'architettura è solo riduzione dello spazio privo di misura, una particolarizzazione dello spazio generale. Il concetto dell'architettura è ambiente chiuso, delimitazione della natura organica.

[L'architettura nel suo inizio è dar forma all'inorganico, ma senza relazione a un terzo, l'immagine del dio; così essa è 1) L'architettura autonoma o simbolica. Il suo contenuto è lo spirituale ancora esteriore a se stesso, che non ha ancora in se stesso la sua unità con la propria configurazione] Se assumiamo tale determinazione, abbiamo due cose: il soggetto e la natura inorganica che deve racchiuderlo. Come immediato però l'inizio non è duplice. La prima cosa nell'architettura è l'inorganico e il dar forma a esso, senza relazione a un terzo; anzi la prima cosa è dar forma a quel che è inorganico e dunque esteriore. Anche nella scultura il dar forma è

esteriore, è presente un materiale al quale la forma è indifferente. Ma l'esteriore nel caso dell'architettura è determinante nel senso che il contenuto stesso non è ancora ciò che è a sé interiore, lo spirituale, ma quel che è a se stesso esteriore, così che le differenze hanno la loro unità in una terza cosa, nella mera regolarità. L'unità è per le determinazioni formali stesse qualcosa di indifferente, esse sono l'unità solo attraverso l'altro; ma sussistono per sé senza la loro unità. La forma quindi è esteriore a se stessa. La forma dell'essere umano non è esteriore a sé, è solo attraverso il suo contenuto.

Nell'architettura abbiamo tre forme: la simbolica la classica la romantica, gotica.

Infatti tutte le arti particolari hanno queste differenze in sé. Nell'architettura però queste differenze sono più penetranti: le altre arti posseggono un fine più determinato in se stesso, una figura in sé più determinata. L'architettura invece non possiede in lei stessa alcun principio fisso. Innanzi tutto dobbiamo distinguere in lei due direzioni, ovvero la differenza tra l'architettura simbolica, autonoma, e quella che ha il suo fine in un altro, quella classica. C'è ancora un'ulteriore differenza, che corrisponde a questa. È sorta di recente nuovamente una controversia riguardo al fatto che nelle opere d'arte architettoniche si sia partiti dalla costruzione in legno oppure dalla costruzione in pietra. Il consigliere di corte Hirt ha scritto un'opera sull'Architettura in base ai principi degli antichi e recentemente una Storia dell'architettura. Ha preso le mosse dalla costruzione in legno e ha tenuto come modello Vitruvio, che sviluppa più o meno tutte le determinazioni a partire dalla capanna.

Per questo Hirt è stato attaccato molto duramente. Ora si scorge bene che quel che è possibile costruire in legno lo si può fare certo anche in pietra, mentre invece si può fare molto in pietra che non potrebbe essere fatto in legno. Il legno è limitato alla casa; la costruzione in pietra apre una prospettiva più ampia. È l'intera opposizione a essere limitata. Anch'essa rientra parzialmente nelle differenze che abbiamo indicato.

1) L'architettura autonoma o simbolica È quella in cui la separazione tra un'opera che racchiude e una figura soggettiva non è ancora presente, e in cui invece l'intero scopo risiede nell'opera architettonica. Una tale opera è in parte simbolica ed è piuttosto una mescolanza di scultura e architettura. È scultura inorganica. Entrambe le arti sono ancora unite. E tuttavia l'architettura deve respingere da sé la scultura e farsi contenitore delle figure di lei. Tale differenza è infatti essenziale. Ciascuna delle due distinte arti deve svilupparsi per sé.

[Più precisamente l'inizio dell'architettura simbolica sta nella necessità che l'universale presenti se stesso e mostri di non valere come un immediato, ma come un che di prodotto dallo spirito] Se stabiliamo più precisamente l'inizio, il primo bisogno dell'arte consiste nel fatto che un pensiero sia reso suscettibile di presentazione, venga posto. Nel linguaggio questo avviene solo mediante un segno, un'esteriorità arbitraria. Mediante l'arte la rappresentazione non viene presentata tramite un segno, ma in guisa sensibile. Da un lato dunque il contenuto deve essere presente, ma dall'altro deve essere presente in modo tale che si riconosca che il contenuto non è la cosa effettivamente reale, ma sta come contenuto della rappresentazione. Se guardiamo un leone vivo, abbiamo (la medesima intuizione che abbiamo) di un leone dipinto, ma quest'ultimo ci dà a vedere che abbiamo a che fare con un leone rappresentato, scaturito dallo spirito umano. Il leone dipinto ci dà la rappresentazione della rappresentazione.

[Una tale presentazione è un punto di riunione per l'uomo. Il contenuto deve dunque possedere un interesse obbiettivo, essere qualcosa di sacro] Un'opera di questo tipo è un punto di riunione per gli uomini. Appartiene all'uomo, in quel che viene fatto l'uomo è per l'uomo. Il contenuto deve però in terzo luogo essere originariamente tale da possedere un interesse obbiettivo, universale.

[«Che cos'è sacro? Sacro / è ciò che unisce assieme molte anime / legghi pur leggermente/ come i giunchi la ghirlanda / Cos'è la cosa più sacra? Ciò che / ora e sempre gli spiriti / han sentito sempre più profondamente / ciò che rende sempre più uniti» (Goethe)] (*) Originariamente non vi è alcun bisogno che un leone, un albero

venga rappresentato. Quel che deve essere presentato, invece, è quel che riunisce in sé gli uomini, qualcosa di sacro. Sacro, dice Goethe, è quel che unisce l'uomo all'uomo. Qualcosa di sacro di tale genere, dunque, è il contenuto. L'opera dell'architettura per sé autonoma deve per sé dare da pensare, destare mediante la sua espressione rappresentazioni universali, che del resto qui possono ancora essere del tutto indeterminate. E tuttavia, in base al contenuto, in queste presentazioni architettoniche deve risiedere una qualche universalità, che ha da mostrarsi nel materiale anche mediante la forma.

[La presentazione deve esprimere il contenuto in lei stessa e dunque non può essere un mero segno] La forma però non può essere abbassata a mero segno. Monumenti innalzati per i defunti, per esempio croci, cumuli di pietre ammassati per ricordo in luoghi di battaglia e altre cose di questo tipo, sono anch'esse appropriate a destare rappresentazioni; ma attraverso questo materiale si può suscitare altrettanto il ricordo di molte altre cose, e il cumulo di pietre, la croce in quanto tali non accennano per se stesse alla rappresentazione che avrebbero lo scopo di suscitare. D'altronde, se la forma esprime completamente e concretamente il contenuto, la figura in questione può essere solo quella umana, e allora l'opera d'arte architettonica è proceduta fino alla scultura. L'architettura autonoma dunque, in base al suo concetto, oscillerà tra il puramente architettonico e la scultura. Lo scopo di questa architettura simbolica non ha forme prefissate, e dunque di essa non si può parlare qui in modo completo e a partire da un principio determinato. Ciò a cui si deve rimandare è una serie di opere.

[Serie di opere architettoniche: la torre di Babele] La prima configurazione che ci viene incontro in questa serie, anche da un punto di vista storico, e che ha come contenuto qualcosa di universale, qualcosa di unificante, è la torre di Babele. Nella piana dell'Eufrate l'uomo erige una colossale opera di scultura. La edifica in comune, e questa comunanza nella costruzione diventa insieme l'unificazione nello Stato.

* Aggiunta successiva a margine. Da Goethe, *Le quattro stagioni*. Autunno [N.d.T.].

Tale unificazione non è più patriarcale; infatti proprio l'aspetto patriarcale si è superato, e il divenire-oggettivo di questo superamento, il realizzarsi della comunità è questo edificio che si innalza fino alle nuvole. La totalità dei popoli di allora ha lavorato a esso, e il legame che li unì gli uni agli altri fu il fatto che tutti si strinsero per compiere un'unica opera, come noi siamo uniti dalle leggi.

[Erodoto a proposito del tempio di Bel] Erodoto parla di un tempio di Bel; noi non discutiamo qui il rapporto che esso può avere con la torre della Bibbia. Erodoto descrive il tempio di Bel in questi termini: l'estensione dell'intero perimetro del tempio era tale che ognuno dei suoi lati misurava due stadi. All'interno di questo perimetro si levava la torre, in forma quadrata, piena, non cava, massiccia. Dunque viene a cadere l'opinione che essa abbia potuto essere un luogo dove ci si radunava. L'estensione orizzontale della torre deve essere stata uno stadio; eguale misura deve aver avuto in altezza. Sette cubi erano disposti l'uno sull'altro, e sull'ultimo dovevano esserci, in ottavo ordine, altre costruzioni; in una di esse si trovava un tavolo d'oro circondato di sedili imbottiti. Tutt'intorno alla torre girava una scala. Nel tempio mancava una statua: una donna doveva trattenersi sulla torre durante la notte. I Caldei dicevano: il dio riposa, disteso sul giaciglio.

L'intera torre dunque non è un punto di riunione astratto, ma un punto di riunione religioso, concreto. Nella sua costruzione, il numero sette è degno di nota, in quanto simbolico: esso compare anche in Egitto con espresso riferimento ai pianeti e al loro corso. Anche molte città, nella loro costruzione, sono opere simboliche dell'architettura; Creuzer le chiama città simboliche. Così Ecbatana era cinta da sette cerchie di mura, dipinte in sette colori. Queste cerchie racchiudevano la cittadella del sole, ove stava il re. Tali costruzioni quindi non sono meri segni, ma sono significanti per se stesse, sono scopi in se stesse e non abbassate a semplice mezzo.

Anche l'aspetto cubico è qui degno di nota.

[Colonne, erme, pagode] Una seconda configurazione che ha qui il suo luogo si connette a quanto segue: in India, come in Egitto, venivano venerati come dei esseri naturali nella loro immediatezza,

e così pure l'universale forza vitale della natura. Questa venerazione si estese anche fino alla Frigia e alla Siria nell'immagine della grande dea, la Madre feconda, e anche la Grecia accolse questa rappresentazione. L'immagine di questa forza universale erano anche gli organi fisici della generazione, maschili e femminili, e la loro venerazione è nota sotto il nome del culto del fallo e del lingam. La parte più interna del tempio conteneva tali immagini drizzate come enormi colonne. Queste, all'inizio, erano fini a se stesse, avevano significato in loro stesse; solo più tardi vennero svuotate e impiegate come rivestimento della statua del dio. Ancora in Grecia sono note le erme, e Alcibiade nel Simposio di Platone paragona Socrate a un'erma. Si ritiene pure che le pagode indiane abbiano tratto da ciò la loro origine. Esse sono sottili, alte e simili a piramidi, e traggono la loro forma dalle colonne. Anche la rappresentazione del monte Meru scaturisce da questa rappresentazione della generazione universale. Erodoto ricorda ancora colonne indiane e le attribuisce all'iniziativa di Sesostri. Egli afferma di aver visto oggetti simili anche in Asia Minore, rappresentanti talora l'organo riproduttivo maschile, tal'altra quello femminile.

[Memnoni e obelischi] Terzo tipo di queste figure sono i memnoni e gli obelischi egizi. I memnoni sono figure prive di un edificio che le circonda, massicce e tali che, a causa della loro grandezza, appaiono inorganiche. Meninone, figlio dell'Aurora, è lo stesso che Ormantia, e gli antichi raccontano che Egizi ed Etiopi sacrificavano a lui quando il primo raggio del sole mattutino si levava e le pareti della statua lasciavano risuonare delle voci. Memnone dunque ha da un lato una relazione col sole, ma poi ne ha anche una seconda con il suono, con il linguaggio in genere. Queste colonne in parte ancora conservate sono di natura così colossale che si approssimano all'inorganico; l'alluce di una di queste figure supera l'altezza di un uomo. Certamente, per un lato esse sono sculture, ma non presentano solo un significato, anzi hanno interesse, significato vivente in base al loro essere naturale: illuminate dal sole, risuonano. Viaggiatori inglesi e francesi hanno udito questo suono, anche se fino ad ora questa è stata ritenuta una

narrazione simbolica. Che i memnoni emettano suoni non è dunque una leggenda ed è causato dal fatto che la pietra umida, riscaldata dal sole, comincia a dilatarsi e in tal modo lascia percepire i suoni. Le colonne di Memnone dunque, per via del loro avvicinarsi all'inorganico, appartengono all'architettura. In stretta connessione con loro stanno gli obelischi: costruzioni compiute, prive di figura umana.

[Plinio a proposito degli obelischi] In relazione alla loro origine, Plinio racconta quanto segue: Mitra, il medo o persiano che viveva nella città egizia del sole (Eliopoli), sarebbe stato ammonito in sogno a erigere obelischi (raggi del sole) e a scrivervi sopra delle lettere. Così abbiamo posti qui espressamente sole e linguaggio, quel che già era in-sé nei memnoni. L'obelisco doveva rappresentare sensibilmente il raggio solare. Così sorsero insieme spazi e pareti per le lettere. I geroglifici stessi sono scritture simboliche. In questo modo non ci si arresta al significato naturale degli oggetti immediati, ma si designa attraverso di essi qualcosa di spirituale. Così, mediante i geroglifici, gli obelischi hanno il significato espressamente in loro stessi.

[Templi egizi] Come una quarta configurazione architettonica autonoma ci vengono incontro gli stessi templi egizi. Quando parliamo di tempio, ci viene subito in mente la rappresentazione di un edificio in sé chiuso, munito di un tetto. Invece nel caso presente noi dobbiamo tener lontana questa rappresentazione, e a malapena sarà possibile riprenderla a proposito dei templi greci. Quelli egizi sono uno spazio recinto all'intorno da mura; all'interno pagode e abitazioni dei sacerdoti e delle fanciulle che in essi vengono educate; vediamo poi gruppi di tori ed elefanti; il toro, sacro a Shiva, sta in connessione con il lingam. Strabone afferma che nel tempio talvolta c'è un'immagine di animale, talvolta no. I templi non avevano come unico scopo né l'abitazione né quello di servire come luoghi di riunione.

Architettura e scultura sono confuse; la parte maggiore è lavoro scultoreo, che però raggiunge a sua volta l'aspetto architettonico.

Infatti noi scorgiamo una tale quantità di sfingi, di pagode, di divinità, di memnoni e di immagini di animali che esse stesse

tornano nuovamente all'inorganico e diventano meri ordini di colonne. In tal modo non hanno più alcuna determinazione in se stesse, bensì solo come ordine di colonne. Ed è cosa degna di nota che i molti memnoni (che tuttavia qui perdono la loro grandezza colossale), così come pure le immagini di Afros (Afrodite), di Iside e di altre divinità, vengono impiegati come bassorilievi di quelle enormi costruzioni. Così esse non costituiscono ciò che racchiude le immagini degli dei.

[Descrizione più precisa di tale tempio] Si può notare inoltre che questa architettura autonoma in genere nel suo stile più grande appartiene strettamente all'Egitto. Le opere sono di un'ampiezza e bellezza di esecuzione tali che rispetto ad esse ai Francesi, che le videro, accadde poi di trovare tutto quel che è greco minuscolo e insignificante. I templi sono la cosa principale. Sono presenti poi anche costruzioni che non sono templi come recinto per un dio o un luogo di riunione. Ma il tempio è la principale di queste costruzioni: file di sfingi, accoppiate, in linee spezzate o rette, contrapposte. File alte da venti a quaranta piedi; che raggiungono l'altezza di sei od otto uomini. Le sfingi non stanno dunque come singole ma si danno soltanto assieme, a novanta, cento per volta. Poi segue l'edificio della porta, chiamato Glome, con mura da entrambi i lati, pareti istoriate, che verso l'alto si assottigliano. Queste pareti istoriate sono quasi coperte da bassorilievi colossali con rappresentazioni di battaglie, di avvenimenti, di storie tratte dalla mitologia. Davanti stanno pure memnoni e altre grandi figure, sulle pareti ci sono anche geroglifici. All'interno della porta c'è uno spazio, racchiuso da un giro di colonne, senza copertura, privo di tetto. Le colonne sono nuovamente memnoni oppure altre figure. Tali spazi possono contenere nuovamente file di sfingi o essere interrotti da pareti trasversali. Segue uno spazio coperto pieno di corridoi di colonne, che reggono pietre quadre; possono poi seguire altri corridoi aperti, coperti di geroglifici. Tali pareti servono da ammaestramento come i nostri libri. Da ultimo viene un edificio vero e proprio, nel quale sta un'immagine di animale. Tale edificio però è solo un accessorio rispetto al complesso di una simile costruzione; i fedeli non vi sono ammessi; può anche mancare l'immagine dell'animale. Ci sono

anche piccole case, ricavate da un'unica pietra. In questi templi dunque lo scopo non è il racchiudere, ma l'eccitamento dell'animo, il suscitare meraviglia, il destare un mondo di rappresentazioni.

[Queste costruzioni in genere hanno lo scopo di eccitare l'animo e sono presentazione simbolica di un universale] C'è poi molto di espressamente simbolico anche nelle componenti di questa architettura: nelle scale, il numero dei gradini è prescritto da qualche numero importante, che ha relazione o con quello che indica, espressa in piedi, l'altezza del Nilo quando esso straripa, ap210 portando fecondità, oppure con il numero dei pianeti e così via. Vengono utilizzati anche numeri che si collegano al corso della luna e del sole. Tali costruzioni hanno pure uno scopo astronomico. Sono in particolare gli edifici a forma di labirinto a possedere tale fine: per esempio quello di mostrare il corso delle stelle. Nei labirinti ce un enigma, che non è quello banale del non poter trovare l'uscita: le tortuosità sono in relazione con il corso dei pianeti.

[Questi edifici, come si levano al di sopra della terra, così si sprofondano anche in essa] In Egitto le opere sulla superficie della terra sono stupende, ma ancora più stupende sono quelle sotterranee. Qui' troviamo da un lato caverne che servono alla necessità, abitazioni. Ma le costruzioni sotterranee egizie non vanno ascritte alla necessità, perché il loro scopo generale è quello di creare spazi per la religione. Se ci si vuole chiedere cosa sia venuta prima, se la caverna o la capanna, certamente la caverna è qualcosa di precedente, giacché l'architettura ha inizio con il dar forma all'inorganico, e col farlo in modo significativo. E qui appare in ogni caso naturale che si sia iniziato prima a profondarsi nella terra, piuttosto che a erigere edifici liberi. Infatti nelle costruzioni sotterranee la massa principale viene lasciata così com'è, e non si tratta di un'opera che sta per sé come nel caso di un edificio al di sopra della terra. Ma queste costruzioni sotterranee in Egitto sono configurate come quelle al di sopra della terra, piene di corridoi di colonne con sfingi e tutte le altre configurazioni già descritte, piene di geroglifici. Sembra che quanto fu costruito al di sopra della terra sia stato piuttosto un'imitazione di quanto stava al di sotto di essa.

[Queste costruzioni sotterranee hanno più precisamente relazione a un regno della morte] Queste costruzioni sotterranee acquistano, in particolare presso gli Egizi, la determinazione più precisa di essere poste in relazione ai defunti. Tutto ciò ha il significato di un regno dei morti. In India l'edilizia non possiede questa relazione, perché gli Indiani bruciano i loro morti, i Persiani li abbandonano. Nel regno dei morti egizio noi vediamo la figura scultorea separarsi dalle costruzioni inorganiche circostanti. Qui, le costruzioni hanno la funzione di tombe regali: sono opere della nazione, il suo culto pratico, paragonabile alle api, la cui principale caratteristica è un lavorare istintivo.

[Con ciò è posto il passaggio all'architettura classica, perché le opere non esprimono più se stesse, ma sono poste in relazione a un altro, che racchiudono] Gli Egizi possono essere considerati come quel popolo presso il quale lo spirituale si separa dal corporeo. Presso di loro comincia la negatività interna; la differenza dello spirito si fissa di contro al corporeo. Essi per primi affermarono che l'anima è immortale, si separa dal corpo. Questa separazione determina anche il rapporto dell'architettura, che ora diventa il corpo per quell'anima immortale. Le tombe racchiudono in sé questa separazione; l'architettonico si finalizza a qualcosa che è significativo per sé, per qualcosa di soggettivo. Qui hanno il loro luogo le tombe e le piramidi. Queste ultime sono cristalli, che albergano al loro interno uno spirito defunto. Hanno camere e corridoi, qualcosa di simbolico, che in parte rappresenta le strade che l'anima deve percorrere. Tali tombe possono essere considerate simili a quel che noi ci rappresentiamo come tempio: le tombe sono sempre venerate come santuario.

[Poiché l'architettura simbolica sta astrattamente per sé, senza servire a nient'altro, a lei si contrappone ciò che è astrattamente solo conforme a un fine, quel che serve, che racchiude solamente: la casa] Queste sono dunque le configurazioni principali dell'architettura simbolica, il cui ambito deve essere espressamente distinto dagli altri. A partire da questo ambito si produce il passaggio all'architettura classica. Il passaggio può essere considerato in duplice guisa.

Un primo punto di partenza può essere considerato quel punto nel quale la finalità è soltanto cosa accessoria, e l'architettura non serve ad altro; il secondo è il bisogno, la casa in genere. Quest'ultima è da intendere come la casa in legno: pareti, che sostengono un tetto.

[Quando l'architettura autonoma si media con questo suo opposto, diventa architettura classica, nella quale essa è autonoma per sé ma in quanto serve da recinto per un altro, per il dio] Un tale genere di casa è l'estremo opposto rispetto alla costruzione che noi attribuiamo all'architettura autonoma. Quando quest'ultima trapassa in quella vera e propria deve avvicinarsi a tale estremo, Alla bella architettura appartengono infatti due determinazioni: 1) il carattere intellettuale, di conformità a un fine; piattezza delle superfici, angoli retti - tutte forme meramente intellettuali. Se esse debbono 2) elevarsi al bello, si deve procedere fino all'organico, al curvo. All'inverso, l'architettura autonoma inizia dalle forme organiche, che devono abbassarsi a quelle intellettuali, per poter trovare posto nell'architettura vera e propria.

[Le forme astrattamente organiche dell'architettura autonoma si mediano qui con quelle astrattamente intellettuali dell'architettura solamente conforme a un fine] Una trave ad esempio per un verso è rettilinea, ma d'altro canto ha la sua determinata lunghezza, termina in alto e in basso. Se la poniamo a confronto con l'organico, vediamo che quest'ultimo non termina semplicemente, ma pone la riflessione di entrambe le estremità. La bella architettura consiste nel trovare la via di mezzo tra l'organico e la mera intellettualità del bisogno.

[Questo passaggio si dà a conoscere ad esempio nella trasformazione della colonna] Il fatto che questa via di mezzo sia stata trovata si dà a conoscere chiaramente nella trasformazione qui subentrante di quel che prima abbiamo visto essere la colonna. Nell'architettura autonoma essa possedeva solamente forme organiche, forme umane, animali, oppure tratte dal regno vegetale. Tutte queste formazioni organiche sono ora abbassate a forme strumentali, sono meri sostegni. Così, qui si presenta ancora la figura umana, ma non significante per sé, bensì trasformata in mero

strumento, la cui determinazione non risiede nella figura umana. Essa dunque ora scompare sempre di più.

Un appoggio più conforme al fine è l'albero, lo stelo, perché il sostenere risiede nella sua natura.

[In essa si mostra che l'organico viene tramutato in qualcosa che serve a un fine] Ora, quando l'arte classica assume simili formazioni organiche, essa le ha dinanzi a sé come figure naturali, che hanno in sé ancora molto altro oltre all'astratta determinazione del sostenere. Essa non lascia la figura naturale così come essa è, ma le dà una propria determinatezza artistica, la trasforma sulla base dei suoi scopi. Per esempio negli edifici egizi noi vediamo forme vegetali tramutate in colonne: come base foglie radicali unite assieme, alcune delle quali si lanciano fuori in forma di canna e, intrecciandosi, salgono in guisa di colonna. Il loro capitello è una formazione simile a un fiore. Tutte le figure sono dunque stravolte in vista dello scopo artistico.

[Il medesimo avviene negli arabeschi] La stessa cosa la troviamo in quelli che di solito si chiamano arabeschi: forme naturali che l'architettura impiega per i suoi scopi in maniera tale che essa le porta a una connessione prodotta dall'intelletto, non appartenente alle forme come tali. La figura naturale in genere è distorta, mescolata a qualcosa di estraneo, trasformata; e questo è il motivo per cui spesso l'uso di arabeschi viene biasimato. Ma il passaggio richiede espressamente questa trasformazione, e queste distorsioni, in quanto formazioni artistiche, hanno la loro piena giustificazione, giacché l'arte non deve lasciare la natura nella sua immediatezza. E appunto questa caratteristica possiede l'architettura classica: quel che proviene dalla natura viene rigettato e posto come accessorio, cosicché quel che è propriamente organico scompare e viene mantenuto solo come un'eco nelle determinazioni conformi all'intelletto. Ma con ciò l'architettura simbolica è scomparsa e al suo posto è subentrata quella classica.

[2) L'architettura classica L'architettura simbolica, che non ha ancora il suo contenuto in (se) stessa ed è soltanto il lottare per esso,

pone il contenuto al di fuori di sé e pone sé come quel che racchiude questo contenuto] 2) L'architettura classica Il suo principio generale è molto semplice, e nel dettaglio noi non possiamo addentrarci. Esso appartiene principalmente alle determinazioni spaziali: è una musica di rapporti spaziali.

[L'architettura classica, avendo se stessa solo in un altro, è quel che è conforme a un fine] Quel che domina in questa arte è la finalità, e così in luogo dell'organico subentrano le linee proprie dell'intelletto, quelle rette, regolari, e, trattandosi dell'inclinazione più semplice, quella ad angolo retto. La bellezza consiste qui nella rigida finalità. Perciò si dovrebbe innanzi tutto porre la domanda circa lo scopo di quest'arte, giacché esso è il modello fondamentale, determinante. Esso non è tratto dalla natura, come nella scultura, nella quale la figura umana è quella in se stessa massimamente conforme a un fine ed è l'unica espressione dello spirito. Il modello dell'architettura appartiene puramente all'intelletto e, in quanto non è tratto dalla natura, sembra piuttosto abbandonato all'arbitrio. Soltanto, poiché il tipo fondamentale è determinato dallo scopo stesso in vista del quale lavora quest'arte, così mediante esso sono tracciati i confini al di là dei quali essa non può spingersi. Scopo di quest'arte è la delimitazione dello spazio, il racchiudere lo spazio; la casa è dunque il suo scheletro.

[Il suo scopo è di essere quel che racchiude lo spirituale, la casa del dio, il tempio] Si potrebbe certamente ritenere che vi siano ancora altri scopi della delimitazione dello spazio, a soddisfare i quali la casa non è adatta, per esempio ponti, terme e altre costruzioni. Tuttavia lo scopo di questi edifici civili o militari è uno scopo così determinato che qui l'arte può comparire solo come ornamento esteriore, solo come qualcosa di collaterale. Invece la casa che l'architettura classica si costruisce è delimitazione dello spazio per qualcosa di spirituale, di divino, che essa vuole racchiudere e proteggere ospitandolo. La casa dell'architettura è dunque la casa del dio, il tempio.

[Così in generale è la casa il tipo fondamentale dell'architettura classica] In generale dunque la casa costituirà il tipo fondamentale

del tempio. Si tratta di uno spazio che racchiude completamente, sulla base delle sue tre dimensioni.

[Si tratta di un racchiudere sulla base delle tre dimensioni dello spazio] Il racchiudere in lunghezza e larghezza non darà occasione a particolari osservazioni, e solo nel modo di racchiudere l'altezza è presente la possibilità che si abbia una chiusura orizzontale oppure inclinata. Quest'ultima sta a fondamento della bella architettura. I paesi meridionali, che hanno poca pioggia, le cui case non sono scosse da nessun vento tempestoso, hanno bisogno solo della protezione dal sole; per loro basterà un tetto orizzontale - il più semplice. Noi invece desideriamo essere protetti anche dalla pioggia.

Ma la necessità non è il solo scopo della bella architettura, anzi essa, in quanto arte, ha la determinazione della piacevolezza.

[Lunghezza e larghezza terminano in una punta, in quanto esse stesse stanno soltanto come sostenenti, mentre quel che è sostenuto deve mostrare in se stesso di non essere quel che sostiene] Quando noi vediamo qualcosa di largo, di materiale, abbiamo la necessità di vederlo come qualcosa di atto a sostenere. Così noi in ogni gruppo esigiamo la forma piramidale. Essa ci soddisfa; essa sostiene; e quando non è più capace di sostenere quel che è sostenuto, espone questa incapacità terminando in una punta.

[Il rapporto meccanico del racchiudere è dunque essere portante e in sé connesso] Ora, se prendiamo quel che racchiude nel suo rapporto meccanico a se stesso, la determinazione principale è che esso sia qualcosa che sostiene quel che si slancia verso l'alto, ma che d'altra parte esso sia in se stesso qualcosa di connesso, che possiede fermezza e solidità.

Ora una costruzione che, in quanto connessa, è qualcosa di consistente, deve mostrare questa determinazione in se stessa, e in tal modo sorgono in lei, in quanto essa appare come un oggetto messo assieme con l'intervento dell'intelletto, diverse determinazioni.

[Il momento astratto del sostenere è la colonna; l'esser-connesso è la parete fissa. Colonna e parete sono connesse dalle travi] Se prendiamo il sostenere per se stesso, otteniamo la determinazione

della colonna. Certamente anche la solida parete sostiene, ma non è il momento astratto del sostenere, in quanto insieme racchiude e connette. La colonna si limita a sostenere qualcosa; quando però più colonne sostengono la medesima cosa, questo loro sostenere è al contempo il loro ufficio comune, quel che le connette: la trave. Queste determinazioni costituiscono subito il passaggio alla costruzione lignea e mostrano che essa è sorta per prima. La casa è qualcosa di messo assieme dall'uomo, e il legno si offre subito per questa operazione, mentre la pietra deve essere spezzata, squadrata, e solo dopo di ciò può essere impiegata.

[Dunque i momenti della casa sono a). quel che sostiene: colonna, parete, trave b). quel che è sostenuto] L'architettura classica è dunque quella in cui la finalità esteriore della casa è dominante. Non c'è dunque qui nulla di organico, che si presenta solo subordinatamente. La casa non è mai scopo in se stesso. Anche lo smisurato non rientra qui tra le determinazioni. La pesantezza è quel che domina e deve apparire come tale. Inoltre deve apparire come portante, come dura, poggiante solo in alcuni punti per essere sostenuta. Il contrario è quel che ha il tipo dell'arabesco, in cui ciò che si estende è sorretto da un debole stelo; quel che sostiene deve qui essere conforme all'intelletto, proporzionato, non può apparire né troppo robusto né troppo debole in rapporto a quel che è sostenuto.

[Che quel che sostiene sia la cosa prevalente si mostra nella stabile determinatezza dell'angolo retto e nella figura oblunga di quel che sostiene] La prevalenza dell'aspetto meccanico deve mostrarsi anche nelle ulteriori determinazioni. L'angolo retto rimane una determinazione fondamentale: un sostegno viene posto ad angolo retto sotto quel che esso sostiene. L'angolo retto è quello determinato conformemente all'intelletto; quello acuto e quello ottuso sono indeterminati; quello retto è assolutamente determinato.

[Perciò le colonne più antiche sono basse e larghe e diventano più alte e più sottili solo negli ordini successivi] Anche nel rapporto di larghezza e lunghezza emerge il fatto che la materialità è la cosa predominante. Il quadrato sarebbe troppo regolare e viene evitato. Il rapporto dell'altezza si determina attraverso il rapporto della

pesantezza in genere. Se si guarda l'edificio la cui altezza è minore della larghezza, si vede che l'estendersi è la cosa più facile. Le colonne più antiche, quelle doriche, sono più basse e larghe, quelle ioniche sono più slanciate, quelle corinzie si elevano ancora di più.

[I momenti del tempio sono a) quel che sostiene a) le colonne in file e in gruppi (b) l'interno circondato da solide mura (c) la connessione con le colonne] Ulteriori precisazioni si ricavano in generale da quanto abbiamo detto. Il tempio è un edificio munito di colonne, che sono portanti e connesse. Tutte le differenze debbono emergere separatamente per sé. Nelle serie di colonne quel che sostiene deve stare per sé, formando sale, ponendosi in gruppi separati, interrompendo le pareti, aperto all'accesso. Contrapposto ad esse è l'interno racchiuso da mura, che unisce quanto è separato.

[a) le colonne sono l'astratto momento del sostenere Hanno basi e capitelli, in quanto debbono rendere oggettiva la riflessione dell'iniziare e del terminare] L'ulteriore dettaglio che va considerato è dapprima la colonna per se stessa. Una colonna si distingue da un palo perché ha una base e un capitello. La colonna tuscanica non possiede base, ma tale forma costituisce soltanto l'inizio dell'architettura, e in seguito le colonne hanno sempre una determinata base e un determinato capitello. I tre ordini di colonne più puri sono il dorico, lo ionico e il corinzio. Al di là di essi non si è andati; essi costituiscono qualcosa di tradizionale. Ogni ordine ha a sua volta la propria peculiarità, e bisogna ammettere che ogni modificazione porta con sé qualcosa di sgradevole. La domanda è ora: perché la colonna esige una base e un capitello? Si potrebbe rispondere che ciò discende dall'origine a partire dal regno vegetale. Ma si potrebbe dire altrettanto che sia la colonna a richiedere qualcosa di simile. Un palo termina in basso e in alto; ora, quando un libro finisce, non è necessario nessun punto, ma lo si aggiunge allo scopo di rendere oggettiva la riflessione, che esso è finito. La medesima cosa accade con la colonna. Nel suo caso si vuole dire che non è accidentale che essa finisca in quel punto, anzi si vuol dire che essa deve finire in quel punto. L'organico termina se stesso in guisa concreta, è un terminare che proviene dall'interno. Sta qui la più elevata motivazione del fatto che la terminazione della

colonna deve contrassegnare se stessa. Alle colonne servono solide basi, per essere stabili; poi esse si innalzano, arcuandosi leggermente in forza di un rapporto determinato. Altrettanto determinato è il rapporto dell'altezza alla larghezza. L'antico ordine dorico è alto solo quattro volte il diametro, quello ionico da sette a nove volte, quello corinzio sale ancora più in alto. L'ordine dorico ha solo semplici capitelli, quello ionico ha un cuscinetto, il corinzio ha le foglie di acanto. A questo proposito i Greci posseggono una graziosa leggenda.

Era morta una bimba di particolare bellezza, e la nutrice aveva raccolto in un cestino i suoi giocattoli e lo aveva posto sulla tomba, dove aveva cominciato a crescere una pianta di acanto. Le foglie erano poi cresciute tutt'attorno al piccolo cesto. Da qui sarebbe stata presa l'idea per il capitello di una colonna. I capitelli delle colonne egizie sono infinitamente diversi; quelli lombardi sono capitelli greci guastati.

[In quanto sostegni molteplici, le colonne sono unite dall'architrave; ad esso segue il fregio e a quest'ultimo il cornicione] La prima cosa al di sopra delle colonne è la trave che le lega assieme, l'architrave o trave principale. Al di sopra di essa segue il fregio. Se infatti si pensa che alla base dell'architettura ci sia la costruzione in legno, alle travi deve seguire un'intelaiatura. Le teste delle travi poggiano sull'architrave a intervalli. Questo spazio, riempito, dà il fregio. Le travi vengono tagliate a prisma in triglifi, mentre gli spazi intervallari sono chiamati metope, quadrangolari. Esse rimandano espressamente alla costruzione in legno.

[b) quel che viene sostenuto è il tetto] Al di sopra di questo fregio viene poi nuovamente una trave, che collega le teste delle travi disposte trasversalmente ed è l'appoggio per il tetto: il cornicione. Negli ordini ionico e corinzio triglifi e metope mancano. La costruzione in pietra avrebbe potuto fare a meno di molte di queste parti, e perciò molte cose vengono meno nell'ordine corinzio. Tuttavia la costruzione in pietra mantenne per lo più i principi che trovò, dovendo presentare qualcosa di commesso in molteplici guise, di fatto dall'uomo.

[La bellezza consiste nel rapporto intellettuale delle dimensioni e delle decorazioni] La bellezza risiede nella finalità, nei rapporti della lunghezza e della larghezza, nelle decorazioni, alle quali non è lecito nuocere all'impressione di semplicità, dato che esse facilmente tolgono l'impressione del grandioso. Particolare riguardo vien posto a che una cosa di grandi dimensioni venga anche fatta apparire grande, e questo accade con l'interromperla; ma, al contempo, questa interruzione non può essere troppo frequente, perché altrimenti scompare la rappresentazione della grandezza. Gli antichi sapevano bene unire le due cose. I moderni hanno aggiunto ancora decorazioni ovunque, hanno ritorto le colonne, le hanno scanalate sottilmente, hanno distrutto l'impressione della grandezza. Le colonne vengono scanalate per farle apparire grandi, facendo scorgere in esse delle parti. Ma queste parti non debbono essere troppo minuscole: in Italia si trovano colonne nelle cui scanalature può entrare un uomo.

La cosa principale in generale è dunque la finalità intellettuale, la meccanica conformità all'intelletto.

[L'architettura romantica. Quando l'architettura ha realizzato il proprio concetto nella sfera classica, essa supera l'astrattezza di servire ad altro, e diventa, nel racchiudere la divinità, un'opera per se stessa autonoma]

3) L'architettura gotica o romantica Si comprende sotto di lei anche l'architettura moresca. Nell'architettura gotica è predominante l'angolo acuto, in quella moresca la forma a ferro di cavallo. L'architettura pre-gotica ha a che fare con cerchi e archi, in quella gotica si unificano l'architettura autonoma e quella classica. La casa diventa autonoma. Quest'autonomia, il tendere verso l'alto per se stessa e l'esistere al di là dello scopo di servire agli uomini, è il carattere principale. Qui non c'è più un rapporto meramente intellettuale, non c'è una struttura a scatola come nelle nostre chiese, che esistono solo per venire riempite di uomini, e sono piene di sedili, come scomparti di scuderia. Le chiese gotiche sono opere per sé, gli uomini si perdono in esse come dei punti. L'edificio sta lì,

solido ed eterno per sé. Non vi sono sedie, non vi sono banchi. In queste ampiezze gli uomini si muovono all'intorno nomadicamente.

[Poiché in questo stadio l'architettura classica si unisce con quella autonoma, ritornano qui le forme organiche e viene mantenuta la finalità] Il tipo fondamentale dell'architettura classica è la finalità della casa, mentre nel caso del gotico essa è marginale. Il tipo del gotico è nuovamente la forma naturale, che qui deve essere una forma del solenne racchiudere, del radunarsi. La forma è la volta di un bosco, il tremendo, che invita alla contemplazione. Possiede questo carattere l'arco acuto, l'incontrarsi delle colonne. È il modo in cui si toccano i rami degli alberi intrecciandosi in una volta.

[I momenti astratti dell'architettura classica qui si uniscono: quel che sostiene e quel che è sostenuto si incontrano in un'unica cosa, si mediano nell'arco acuto] Il rapporto del rettilineo, l'angolarità retta, che ha lo scopo del sostenere e dell'esser sostenuto, è superato, sostenente e sostenuto non sono più collocati per sé. I lati si uniscono liberamente nella punta. A presentare una simile volta, che è determinata per l'interiorità, è il duomo. I colonnati esterni, aperti a quel che si trova al di fuori, scompaiono.

[L'insieme è chiuso in sé e ha il carattere dell'autonomo tendere verso l'alto. Una volta cosiffatta è il duomo] Il duomo è severo, chiuso in sé, e le decorazioni si determinano egualmente a partire dall'interno. Le porte sono prospettiche e costruite come passaggi ad arco acuto. Nella facciata la determinatezza viene espressa attraverso l'interno. Le interruzioni esterne hanno la loro determinazione a partire dall'interno. I lati sono pilastri, che tendono verso l'alto; le colonne medesime in forza del carattere del levarsi verso l'alto non sono circolari, ma già nella loro parte bassa ha inizio quella scissura che nella parte alta le porta a separarsi. Le colonne stesse dunque, il segno in esse che tutti i rapporti svettano verso l'alto, non hanno il carattere della quiete, ma piuttosto quello della tensione-in-altezza. Il carattere complessivo è dunque questo, che l'occhio non può procedere tranquillamente dritto dinanzi a sé, ma deve levarsi verso l'alto. Le colonne terminano in punte; si formano cuspidi libere. Le decorazioni hanno il carattere della

nervatura delle foglie, di quel che è ovunque suddiviso, e questa scissione deve sollecitare la contemplazione. Il tendere verso l'alto invita all'elevazione. L'immediato è frantumato, elaborato fino alle minuzie; il complesso sta nella più immane opposizione. All'albero gigantesco si attaccano le decorazioni, come piante parassite.

[L'architettura, in quanto essa è solo quel che racchiude lo spirituale e in ciò autonoma per sé, è il negativo di se stessa; lo spirituale d'altra parte, in quanto è soltanto quel che è racchiuso mentre invece è determinato come essente-per-sé, contraddice egualmente se stesso. L'involucro e il contenuto spirituale, mediandosi in sé, sono, come immediata scaturente unità, la scultura] Inoltre il complesso si articola nella navata principale e nelle navate secondarie. Nei Paesi Bassi ci sono delle cattedrali con sette navate l'una accanto all'altra. Gli uomini e il loro movimento si perdono in questa grandiosità. Il carattere effimero del singolo, la sua transitorietà, vengono in questo modo presentati sensibilmente. A questi edifici si attaglia il culto cattolico. Dovunque accade qualcosa di diverso: qui una processione, lì una preghiera, lì viene portato un malato. Nulla in grado di riempire l'intero. La comunità non diventa scopo in sé, non diventa un tutto. A metà altezza della navata c'è il coro per i sacerdoti, e poi ancora c'è un atrio. L'oscurità è accresciuta dalle vetrate colorate. Tutto è pieno di contrasti. La tinta bianca, la finestra variopinta oppure il vetro chiaro, le pareti tetre.

Ci dobbiamo accontentare di queste poche osservazioni, dobbiamo tralasciare l'arte dei giardini, in quanto deviazione, e passare alla scultura.

[Secondo capitolo. B) la scultura. La scultura è manifestazione dello spirito in immediata materialità] La scultura L'architettura vera e propria è l'involucro per la figura spirituale. A questa esteriorità si contrappone la spiritualità soggettiva, libera. Il concetto nel suo esser-per-sé si contrappone alla natura inorganica ed è il centro dell'opera architettonica. La scultura ha dunque per oggetto l'individualità spirituale, e lascia apparire lo spirito in immediata

materialità. Invece il suono è già superamento della materialità. Ma la scultura presenta lo spirito in immediata materialità, in spazialità completa. Si può dunque dire che qui lo spirito viene presentato come esso è.

[Confronto della scultura con la pittura] La scultura è dunque il modo di presentare più naturale. (*) La pittura possiede già l'astrazione della superficie piana. Più precisamente dobbiamo dire però che la scultura soffre uno svantaggio per quanto riguarda la naturalità, perché la naturalità è in lei solo quella della materialità esterna, non la natura dello spirito come spirito.

Lo spirito, nella sua natura peculiare, non si esprime nella materia grave, ma in azioni e discorsi. Essi mostrano lo spirito così come esso è, essi sono il suo vero essere. Ma questo può presentarlo solo il discorso. Già la pittura può farlo, ma imperfettamente. Se dunque la scultura è materialmente naturale, essa ha l'aspetto svantaggioso di non presentare lo spirito nel suo elemento proprio. Essa è in grado di abbracciare un momento soltanto ed è, già in questo senso, priva di movimento. Si potrebbe a tutta prima ritenere che la scultura possa godere del vantaggio della pittura, la quale è in grado di essere più esatta per quel che riguarda il colore e l'espressione spirituale e che dunque sia un arbitrio il fatto che la scultura astragga dal colore, lo rigetti, ovvero che utilizzare nell'esecuzione soltanto ombra e luce costituisca una manchevolezza. In realtà la scultura presenta solo un lato astratto della corporeità umana concreta. Le sue forme non sono una molteplicità di colori e di movimenti, ma sono limitate alla spazialità.

[Questo essere manifestazione puramente materiale dello spirito è una determinazione data dal concetto] Non si tratta però di un difetto, bensì di una determinazione posta dal concetto. Infatti l'arte è opera dello spirito pensante. Essa produce qualcosa di universale, di astratto; accade con essa lo stesso di quel che accade con la

* Aggiunta successiva a margine: Primo capitolo: concetto generale della scultura; Secondo capitolo: contenuto e forma della scultura; Terzo capitolo: singole specie di scultura [N.d.T.].

scienza, che non abbraccia alcuna realtà concreta, ma solo un lato particolare, non un lato concreto nel modo della coscienza sensibile. L'arte mantiene separato quel che è separato nel concetto, sebbene possa essere unito nella realtà effettiva.

Ogni stadio artistico tien ferma un'unica differenza del concetto.

L'elemento dell'arte è la corporeità dell'esistenza sensibile. La prima guisa della corporeità è la spazialità pesante, la materialità.

[Poiché la scultura è la prima esistenza dello spirito, la forma di questa esistenza è anche la prima forma del naturale in genere, la spazialità materiale pesante, che non è ancora proceduta fino alla particolarizzazione] A questo primo stadio del concetto si tiene la prima delle arti. La scultura assume il materiale come un corpo geometrico, indifferente in rapporto al colore. La scultura ha per elemento l'esistenza materiale generale, e con ciò è esclusa la particolarizzazione della materia. L'opera d'arte deve però esser per altro, e così comincia la particolarizzazione della materia.

[Il materiale della scultura può dunque procedere solo fino alla visibilità generale della materia, non fino a quella visibilità, che è in sé particolarizzazione della luce universale di contro alla specifica oscurità del materiale, il colore] Ma la scultura può procedere solo fino alla generale visibilità attraverso la luce, che non giunge ancora fino al colore, ma fino alla particolarità che è soltanto generale. Solo nell'oscurità la luce si particolarizza in colore: le determinazioni del colore sono quindi escluse (dalla scultura). Il marmo privo di colori è la materia più appropriata, e lo sono anche i metalli, che hanno certamente colore, ma sono solo l'astratta, solida materia, monocromatica. Gli Egizi hanno utilizzato cianite, che, in quanto bicolore, disturba. Fu il grande spirito dei Greci ad afferrare il punto di vista così come è il concetto a porlo, ed essi diedero forma alle loro opere in modo puro e immacolato, conformemente a questo concetto. (*) La scultura presenta il miracolo dello spirito che informa di sé la materia, nel modo in cui esso può mostrarsi presente in essa.

* Aggiunta successiva a margine: Secondo capitolo: I) Contenuto [N.d.T.].

Ora dobbiamo considerare: 1). Quale guisa dello spirituale sia suscettibile di configurarsi in questa materialità.

2). Come queste forme della spazialità siano da determinare, affinché lo spirito si dia a conoscere come bello.

[A questo materiale in sé non particolarizzato corrisponde la spiritualità oggettiva come tale, vale a dire la soggettività sostanziale, che non è ancora proceduta fino alla distinzione in sé della sua universalità e della sua particolarità, ed è invece soltanto esistenza della sua sostanzialità] In genere, dunque, è da vedere il confronto del materiale con l'ideale (ideell) e che cosa di sensibile, di esteriormente determinato sia rispondente a quest'ultimo, quale sia quindi la prima forma della spiritualità, che, venendo fuori dalla naturalità inorganica, le si contrappone. Come materiale abbiamo la spazialità della materia non ancora ulteriormente particolarizzata, della materia pura. A questa corrisponde in genere la fissa oggettività dello spirito, nella quale la spiritualità non ha ancora distinto se stessa di contro a sé, come il soggetto particolare di contro alla soggettività universale.

Lo spirito è allora certamente soggettività, ma non quella soggettività che distingue se stessa dall'universale essere-in-sé dello spirito.

La materia dapprima è soltanto, e in essa lo spirito dapprima soltanto è; la soggettività che è-per-sé porta seco mobilità e casualità, pone se stessa come il particolare, l'arbitrario, che trapassa in atto e azione determinata. Quando subentra la casualità, essa appare rivolta verso l'esterno, intrecciata con altro.

[Così nella scultura è escluso il sentimento e l'espressione di esso, la mimica] Questa particolarità della soggettività è qui esclusa, dunque il sentimento non trova qui alcuno spazio. Lo spirito deve apparire senza l'espressione del sentimento, la figura si mostra priva di mimica.

Infatti mimica significa espressione della peculiarità, della particolarità, della singolarità, relazione della peculiarità con l'universalità dello spirito. Nel caso della vanità, per esempio, io posso certamente comportarmi in modo interamente oggettivo, essere contento di me per via di un'azione morale.

Contemporaneamente però io, in quanto singolo, mi traggo fuori dall'universalità e mi confronto con essa. La vanità è appunto il compiacimento che si prova in questo confronto. La spiritualità oggettiva non giunge ancora fino a tale particolarità anche del questo del sentimento. Superbia, presunzione, sono tutti sentimenti che appartengono al questo. Il coraggio è un comportamento sostanziale; se insieme a esso è presente una mimica, allora ciò che si esprime è un sentimento soggettivo, una peculiarità, una coscienza della particolarità. Negli esseri umani non manca mai il sentimento: essi sono vanitosi, minacciosi, ostinati, imbarazzati, ossia stanno in un qualche rapporto particolare. Ma nella scultura è esclusa innanzi tutto la soggettività particolare e con essa l'espressione del sentimento. A essere presentata come esistente è l'individualità sostanziale.

[Perciò la scultura presenta come individualità spirituale, ossia come spiritualità esistente ed esistenza animata, solo la sostanzialità universale della soggettività particolare]

Quando leggiamo la biografia di un uomo, i suoi casi, i suoi atti, a tale corso variamente arbitrario e casuale viene congiunta la descrizione di un carattere, che abbraccia il singolo in predicati universali. Sono le potenze sostanziali dell'individuo, e la particolarità stessa è solo la manifestazione accidentale di questa sostanzialità.

Ciò che la scultura presenta è tale aspetto permanente, in quanto essa esprime solo l'essere. Queste qualità generali: bontà, giustizia, essa non le rappresenta allegoricamente, bensì come individualità, come oggettività spirituale. Questa è l'oggetto in sé conchiuso e compiuto, in autonoma quiete, sottratto al rapporto con altro, riposante in sé, in sé beato.

[Questa autonoma, esistente sostanzialità chiusa in sé è la divinità] Questa autonoma quiete di un'individualità oggettiva è la divinità, l'esser-presso-di-sé dello spirito, che non va fuori nella finitezza, ma è soltanto e perciò è eterno e imperituro. (*)

* Aggiunta successiva a margine: b) oggettività nel senso del non essere ancora riflesso in sé a partire dalla corporeità; e) da presentare soltanto come esprimibile nel corporeo [N.d.T.].

Perciò la scultura è legata all'ideale più di ogni altra arte. Il suo oggetto, anche secondo il contenuto, è l'ideale, l'eterno, non avviluppato nel temporale e nell'accidentale, la pura sostanzialità. Le immagini scultoree degli antichi costituiscono perciò il grande centro della loro arte. L'impressione della plasticità è diffusa su tutte le opere degli antichi, ciò che sta alla base è sempre il sostanziale, la mancanza di passione ha sempre il sopravvento, a essere rappresentata è l'idea pensante, eterna, mentre l'arbitrio e l'autonomia del caso sono respinti. È proprio l'intuizione della plasticità quella che va utilizzata sempre, nello studio di tutte le opere d'arte degli antichi. Anche gli uomini d'azione presso di loro hanno questo carattere. Essi sono grandi e liberi, si sono prodotti autonomamente da sé, si sono dati da soli la forma di ciò che furono e vollero essere: caratteri di questo tipo sono Pericle, Sofocle.

[Il tipo fondamentale per la presentazione di questa soggettività sostanziale è la figura umana. Essendo essa prodotto del concetto non si tratta di un'invenzione dell'artista, anzi l'artista si imbatte in essa] Se entriamo più nello specifico, la prima cosa che ci si fa incontro è il fatto che il fondamento oggettivo è qui la figura umana. L'anatomia, la struttura dell'architettura era la casa. Il tipo fondamentale non lo trova l'artista, esso gli è dato. La figura vivente l'uomo non l'ha inventata, l'ha trovata. Essa appartiene alla natura, sebbene questa espressione sia alquanto indeterminata.

[Il corpo umano è il concetto esistente. Lo spirito, nella misura in cui è solo in quanto è insieme esistente, come anima, ha come propria manifestazione il corpo umano] Nella natura agisce la ragione, e quindi la figura naturale è un prodotto del concetto, l'anima è il concetto esistente, produce per sé il corpo animale, il cui tipo è modificato in molti modi. Tuttavia esso è determinato attraverso il concetto. Capire questo, che la figura corporea e il concetto si corrispondono, è affare della filosofia. In essa sarebbe da mostrare che i sistemi del corpo animale, gli organi particolari in cui esso si suddivide, corrispondono ai momenti concettuali, che le determinazioni dell'anima qui sono corporee. La figura umana non è dunque soltanto la corporeità dell'anima, ma anche dello spirito. Anima e spirito sono distinti. Lo spirito deve farsi anima, perché è

vivente, e per quanto esso sia elevato al di sopra di ciò che è semplicemente vivente, esso si fa, come anima, il proprio corpo, e quest'ultimo è determinato soltanto da un concetto. La spiritualità essente-per-sé è il pensiero. Il pensiero, che realizza sé per sé, produce per sé la scienza; decidendosi per l'immediato, esso si produce un corpo vivente. Il corpo vivente è dunque determinato attraverso il concetto; se procede fino allo spirito, è ancora corpo, solo modificato.

[Lo spirito però è solo come individuale, e dunque la sua manifestazione non è la corporeità umana in genere, ma corporeità determinata] La corporeità umana all'artista è data; è l'espressione del concetto in genere; di più: dello spirito come del concetto che è per sé. Dunque il corpo umano è espressione dello spirituale non soltanto in genere, ma anche nel particolare. Anche questo è qui presupposto.

Questo accordo dello spirito con il corporeo, in quanto ricadente nel naturale, appartiene piuttosto al senso e non è da riportare a determinazioni di pensiero determinate.

[Le scienze dell'unione della spiritualità individuale e della sua corporeità sarebbero la patognomica e la fisiognomica. La prima, in quanto scienza dell'espressione del sentimento, non riguarda la scultura in questo stadio, mentre la fisiognomica potrebbe essere qui a suo luogo soltanto nella misura in cui essa mostrasse come la divinità sostanziale (esista) corporeamente anche come carattere determinato, e così divenga ideale] Si è intrapreso il tentativo di presentare questo accordo scientificamente e lo si è chiamato patognomica e fisiognomica. La patognomica non ha qui il suo luogo, giacché essa si occupa del modo in cui si esprimono passioni e sentimenti. Su questo argomento non è ancora venuto fuori nulla di solido. Si afferma per esempio che l'ira risiederebbe nella bile, il coraggio nel sangue, che l'ira si esprime nel volto diversamente dalla contentezza. Alle particolari passioni corrisponderebbe l'attività di un organo particolare. Ma l'ira non risiede nella bile, bensì, nella misura in cui diventa corporea, c'è un organo particolare nel quale traspare la manifestazione della sua attività. Ma i moti dell'animo hanno anche un'espressione passeggera, i medesimi

organi esprimono ira, gioia, dolore ecc. Questo aspetto patognomico in genere - il movimento simpateticamente corrispondente dell'organo corporeo in quanto appartenente all'animo sentimentalmente mosso - non è l'oggetto della scultura. Diverso è il caso della fisiognomica. Certamente anch'essa si collega, per un verso, a stati d'animo effimeri. Ma la fisiognomica adatta alla scultura potrebbe riferirsi solo all'aspetto permanente. Se l'opera scultorea, che ha posto a base la figura umana, deve mostrare come essa esprima il divino in genere, volendo considerare ciò nella sua perfetta determinazione si dovrebbe chiarire quali parti, quali tratti, quali conformazioni della figura umana corrispondano a una determinata interiorità. Le opere antiche ci invitano a tale studio; dobbiamo riconoscere che esse posseggono l'espressione della divinità e inoltre l'espressione del carattere particolare di questa divinità. Per mostrarlo, dovremmo indicare i tratti degli organi particolari, giacché essi non sono niente di arbitrario, e anzi l'armonia deve essere in- e per-sé. Ogni organo deve venir considerato da due punti di vista: da quello fisico e da quello che mostra come esso sia in grado di esprimere qualcosa di spirituale. Occorrerebbe considerarlo nella maniera in cui Gali - per la verità goffamente - considera il cranio. Se quindi la conformazione particolare fosse considerata sulla base della sua espressione spirituale, si dovrebbe ancora procedere oltre per determinare in quale misura tali tratti diventino qualcosa di ideale, esprimano lo spirituale, in quanto ciò appartiene alla spiritualità sostanziale.

[Che cosa sia l'ideale si mostra nel confronto con la scultura, in quanto essa solo nella sua prima determinatezza produce opere statiche] In relazione alle forme ideali dell'opera scultorea è particolarmente interessante confrontare gli stili precedenti con quello ideale dell'arte classica. (*) Per questo confronto dobbiamo essere grati in particolare a Winckelmann. Con fine sensibilità egli ha sottolineato quei tratti che i Greci determinarono come peculiari dell'ideale. Le sculture degli Egizi mostrano grande abilità tecnica, hanno belle parti, ma presso di loro l'ideale ancora non è presente. (***) Per quanto riguarda il passaggio allo stile ideale vero e proprio, noi dobbiamo ricordare che l'arte comincia con il presentare

qualcosa - non come rappresentazione di un oggetto immediato, bensì rappresentazione che lo spirito si fa di esso. La rappresentazione di un oggetto può essere data in maniera molto imperfetta. I bambini, quando disegnano, rendono la rappresentazione in maniera molto impacciata. La prima esigenza che sia data una rappresentazione dell'oggetto può accontentarsi di produzioni molto imperfette, di produzioni simboliche, le quali in genere soltanto lottano per raggiungere la rappresentazione. La devozione si accontenta di opere d'arte cattive, quel che vuole è soltanto essere richiamata all'oggetto in genere. Il resto ce lo mette l'animo, e in tal caso quel che è determinato è tale interiorità. L'animo si accontenta già di quel che è presentato esteriormente, se esso agisce come mero stimolo. Invece l'opera d'arte perfetta deve essere formata completamente, fino alla determinatezza, in modo tale che il soggetto che intuisce debba assumere un'attitudine semplicemente ricettiva.

L'arte è statica quando rende immediatamente oggettivo, sulla base di una tradizione prefissata, un aspetto del divino, così come esso vive nella coscienza di un popolo] Rendere obbiettiva la rappresentazione dell'oggetto, dunque, è il primo bisogno dell'opera d'arte. Se questa rappresentazione, per esempio, è rappresentazione di una divinità, essa deve essere qualcosa di riconoscibile per tutti, per un intero popolo. E può diventarlo quando in essa non viene apportata alcuna variazione, e la presentazione rimane sempre la stessa e in essa vi è molto di convenzionale. Così accade che in questo stadio l'arte diventa statica, e questo è il caso principalmente dell'arte egizia, di quella greca arcaica e dell'arte cristiana più antica. L'artista doveva attenersi a determinate forme, veniva richiesto il medesimo tipo. Presso gli Egizi ciò dipendeva anche dalla suddivisione in caste. Gli artisti appartenevano alla terza casta: il figlio seguiva il padre, doveva apprendere l'arte di lui ed eseguiva le opere esattamente come lui.

* Aggiunta successiva a margine: III) L'ideale della scultura [N.d.T.].

** Aggiunta successiva a margine: Terzo capitolo [N.d.T.].

L'arte quindi non era libera, l'artista era solo un artigiano. Il passaggio decisivo al sorgere dell'arte libera avviene là dove l'artista forma liberamente sulla base della sua idea, dove il lampo del genio scuote le forme tradizionali e infonde in loro la freschezza della presentazione. Solo allora si diffonde sull'opera d'arte il tono spirituale.

[In conformità al suo principio l'arte statica si attiene all'aspetto immediato, naturale della figura] Occorre notare a questo proposito che, poiché l'arte dapprima lavora soltanto per le necessità della rappresentazione e non fa ancora valere il tono spirituale, essa rimane ferma alla superficialità e generalità delle forme, e queste d'altronde si attengono nella loro prima determinazione alla realtà comune, non sono elaborate fino al raggiungimento della vitalità in generale e hanno tratti della natura ordinaria. È questo il carattere delle opere d'arte egizie e greche più antiche e di quelle eginetiche, a proposito delle quali si è discusso se il loro stile sia greco o no. Esse sono contraddistinte dalla più fedele imitazione della natura, un'imitazione che si spinge fino alle accidentalità della pelle, senza tensione verso l'idealità. La presentazione non è impacciata, si evidenzia la conoscenza dei muscoli; un 231 conoscitore afferma che le membra sono tanto naturali da incutere spavento. Ma le teste non possiedono questa naturalezza. I volti hanno, in ogni tipo di azione, uniformità e mancanza di naturalezza. Ciò proviene dalla necessità per l'artista di attenersi alla tradizione. Anche le posture sono morte, fredde, rigide. Si può subito far notare che si sente come non tutte le parti siano egualmente in grado di esprimere la spiritualità. Essa ricade per un verso nel viso, per un altro nella postura del resto del corpo. Nel viso la spiritualità informa di sé le singole parti; non così nei piedi, nelle braccia, nei quali invece si può produrre solo una determinazione generale mediante la postura. Anche la posizione del capo è indicativa. Nelle restanti membra si può dare espressione a età e sesso, ma solo la postura è capace di esprimere qualcosa di interno. Nelle opere eginetiche le membra sono imitate molto naturalmente, e tuttavia manca la spiritualità della postura e dell'espressione del volto.

[Stile scultoreo egizio conforme a questo principio: poiché manca l'anima che dà il movimento, le immagini sono rigide e immote] A Winckelmann, già lo abbiamo detto, siamo debitori del criterio che distingue l'ideale dal naturale. Vogliamo ricordare dapprima il carattere generale dell'egizio, poi quello dell'ideale. Dello stile egizio Winckelmann dice: per quel che riguarda la figura in generale, il contorno dell'intera figura è piuttosto rettilineo e dunque mancante di grazia; la postura delle figure è rigida e costretta, i piedi sono l'uno accostato all'altro e l'uno più avanti dell'altro, e tuttavia paralleli e non girati verso l'esterno. Le braccia nelle figure maschili pendono dritte di lato, e le figure non hanno così alcuna azione.

Nei disegni di figure egizie noi vediamo bensì il movimento, ma questo accade più nel bassorilievo e nella pittura che nelle opere di scultura. I Greci raccontano che fu Dedalo il primo ad allontanare le braccia dal corpo. La giusta sensibilità ha notato che è importante non trascurare questo allontanamento. Winckelmann sostiene che presso gli Egizi era regola accettata che le mani non si muovessero. Inoltre egli nota che muscoli e ossa erano poco elaborati, vene e nervi per nulla; malleoli e ginocchia sono indicati; la schiena non è visibile, perché i corpi sono appoggiati a una parete. Manca l'elaborazione nel dettaglio, che comunica la vita alle figure.

La conformazione del volto si avvicina all'organismo animale e non è espressione dello spirito, divenuto a sé libero] Gli occhi son tracciati piatti e obliqui, e non stanno in profondità, ma quasi paralleli alla fronte. Sulle arcate oculari le sopracciglia sono accennate con un tratto rilevato. Ciò è indicativo; talvolta le sopracciglia sono segnate con una riga piatta, che arriva fino alle tempie, dove termina di colpo. La curva del naso è come nella natura ordinaria, le ossa zigomatiche sono rilevate; il mento è piccolo; l'angolo del labbro è volto verso l'alto, mentre nell'europeo la bocca si volge all'ingiù. Le labbra sono separate solo da una linea sottile; le orecchie stanno vistosamente in alto. I piedi sono piatti e grossi, le dita di eguale lunghezza, i mignoli non piegati in dentro. Le dita dei piedi, come quelle delle mani, sono prive di

articolazioni. La figura maschile è vestita, in quella femminile la veste è solo accennata.

[Quando però lo spirito diventa individualità che determina liberamente se stessa, e, come tale, oggetto a se stesso, questo ideale è insieme la libera opera dell'artista, il cui sé è questo spirito ovvero si realizza attraverso di lui] Le immagini scultoree greche invece sono quelle assolutamente ideali; da esse noi dobbiamo apprendere l'ideale, nulla le ha eguagliate. Esse si contraddistinguono per la libertà della vitalità e della posizione. Sono libere concezioni dell'artista, non presentazioni di quel che appartiene alla tradizione.

[La vitalità della figura ideale si mostra nell'accurata elaborazione di tutte le parti, nessuna delle quali è autonoma rispetto a un'altra; al contrario, tutte si fondono armonicamente l'una con l'altra] Tutto è determinato fino a raggiungere la vitalità, il cui incanto risiede nella precisione del dettaglio. L'accuratezza è spinta fino a tal punto che essa non balza immediatamente all'occhio, ma si rivela solo variando l'illuminazione e il punto di osservazione. Anche in generale, però, l'impressione è che ci venga incontro la fragranza di una superficie animata, che tutti gli organi con lievi determinazioni trapassino gli uni negli altri. Questa elaborazione accurata di tutti i singoli punti è il carattere di questa vitalità. Nulla è piatto, nulla è senza connessione con altro. Se consideriamo queste forme più da vicino, le prime che debbono essere notate sono le forme del viso.

[Queste parti si dividono nei due gruppi principali: del viso e delle restanti membra. Il viso: esso diventa in genere ideale quando la direzione pratica verso l'esterno, che nell'animale costituisce l'aspetto principale, passa in secondo piano, e si sottolinea invece l'espressione dell'interiorità spirituale sostanziale] Anche qui seguiamo Winckelmann. La prima cosa in cui ci imbattiamo sotto questo riguardo è il profilo greco, un determinato modo di congiungersi del naso e della fronte. Si tratta di un connettersi in una linea lievemente inclinata, quasi retta, che presenta una direzione perpendicolare a un piano che trova la propria determinazione in altre parti, ovverosia viene tracciato dall'estremità della radice del naso all'orecchio. Il fisiologo olandese Campe (*) ha

determinato più precisamente questa linea in particolare e ha mostrato che nell'animale la linea che il setto nasale forma con un'altra linea tracciata dalla mascella, dove si inseriscono i denti, è un angolo acuto. Il profilo greco invece forma un angolo retto. Nei popoli caucasici si trova spesso anche in natura. Che un tale angolo possieda idealità si fa chiaro se consideriamo meglio i rapporti. Negli animali a sporgere in avanti è specialmente l'organo della masticazione e dell'olfatto; gli animali si sporgono verso gli oggetti. La bocca dell'animale è prominente, l'occhio sembra servire solo a individuare il nutrimento. Nella fisionomia umana invece si mettono in evidenza due punti centrali. L'intera conformazione dell'animale può essere compresa a partire dalla bocca, il tipo di dentizione indica il tipo dell'intero animale. Denti diversi richiedono mascelle diverse, diverse zampe anteriori, diversi artigli, diverse vertebre dorsali. A partire da un dente si può ricostruire femore e ossatura dorsale.

[Questa parte prominente è la fronte, di contro alla quale l'organo del comportamento pratico, la bocca, diventa qualcosa di subordinato] Nel caso dell'uomo, oltre alla bocca, a essere caratteristico è l'occhio e la fronte che riflette. L'occhio è l'organo di un rapporto teoretico con le cose. La bocca è l'organo pratico. Questo secondo modo di comportarsi nei confronti delle cose, questo modo ideale (*ideelt*), il comportamento riflessivo, emerge nella parte superiore del volto, e questa intera parte viene in avanti, è la cosa principale e conferisce alla fisionomia umana il carattere ideale. La linea retta che negli animali va verso il dorso, negli uomini è interrotta. L'occhio dell'uomo guarda diritto dinanzi a sé, e forma con la linea del corpo un angolo retto. Occhio e fronte esprimono nell'uomo il predominio del rapporto teoretico.

[Il naso, come organo dell'odorato, passando senza interruzione nella fronte, congiunge i due estremi, giacché la vitalità ideale consiste nel fatto che nessun organo si mostra autonomo e separato rispetto all'altro] Bocca e fronte sono dunque i due centri della fisionomia, e l'organo dell'olfatto, il naso, le congiunge.

* Petrus Camper (1722-89), anatomista olandese [N.d.T.].

Esso costituisce il passaggio alla fronte; appartiene ancora al bisogno animale, e tuttavia l'odorato è a mezza strada tra il rapporto pratico e quello teoretico. Se il passaggio dalla fronte al naso è spezzato, questo indica ostinazione e durezza, un esser-per-sé della riflessione nei confronti di quel che è connesso con il mondo esterno. La presenza di un angolo profondo dà la parvenza della separazione.

[Tale congiunzione produce il profilo greco] La bella armonia dell'organo in sé riflettente con l'organo della comunicazione risiede nel passaggio non brusco dalla fronte che riflette al naso: questa linea ci dà tale bella armonia. Questo va detto circa la necessità del profilo greco. Gli antichi non facevano la fronte alta, perché nei giovani essa è bassa. L'angolo della fronte profondo, privo di capelli, non si addice alla giovinezza vigorosa, ma solo alla vecchiaia.

[L'occhio, che ha nello sguardo la soggettività particolare, nella scultura ideale fa a meno dello sguardo (giacché essa esprime solo l'individualità sostanziale) e si mostra solo come occhio, come concentrazione dell'individualità sostanziale] Per quel che concerne l'occhio, la scultura in relazione ad esso fa a meno dello sguardo. Un essere umano lo si guarda subito negli occhi, e mediante lo sguardo ci si unisce, così come si fa con la stretta di mano; lo sguardo è la concentrazione dell'interiorità, della soggettività senziente. Lo sguardo è la cosa più animata, e la scultura fa a meno di questa pienezza di animazione. Ciò potrebbe apparire un'imperfezione. Gli occhi venivano spesso dipinti, ma non è il colore a produrre tale pienezza, bensì la concentrazione dell'animazione. E tuttavia appartiene al carattere della scultura che essa debba rinunciare allo sguardo, giacché essa non deve spingersi fino alla soggettività che si pone come soggettività. Perciò è del tutto conseguente che la scultura non tenti di catturare lo sguardo. Solo antiche immagini tradizionali dei templi hanno occhi colorati. La scultura arriva certamente ad accennare allo sguardo mediante un incavo nell'occhio, ma essa deve esprimere lo spirituale solo attraverso la delimitazione dello spazio, e possiede la pienezza dell'animazione solo come effusione dello spirituale nella spazialità. L'immagine

scultorea è cieca, non è la soggettività che si particolarizza. Nelle statue si riscontra certamente che esse guardano verso un punto determinato, come per esempio il fauno verso il giovane Bacco. Il sorriso è espresso con piena animazione, senza tuttavia che l'occhio veda.

[In quanto è tale espressione, l'occhio non ha per propria forma né il tendere verso la linea retta né quello verso l'idealità astratta del cerchio, ma quello verso l'idealità nella differenza, verso la linea ondeggiante] Gli antichi consideravano come propri della bellezza gli occhi grandi. Venere ha occhi grandi, solo un poco socchiusi; la palpebra inferiore si solleva. Più precisamente la forma dell'occhio è tale che l'angolo interno dell'occhio forma verso la palpebra superiore un arco più elevato ed è più incurvato verso il naso, non forma un semicerchio, non è astrattamente regolare. Inoltre gli occhi sono più infossati di quanto accada in natura, cosa mediante la quale si esprime meglio il riflettere della fronte. Le sopracciglia sono solo lievemente accennate, la capigliatura in genere è un elemento vegetale, piuttosto una debolezza dell'organismo che un segno della sua forza; le donne hanno capelli più folti. Le sopracciglia sono indicate dal taglio sottile delle orbite.

[La bocca, in quanto serve alla riflessione, è dolce, non è aperta per l'uso pratico, ma serve solo all'aspetto pratico dello spirito, al parlare] Nella bocca, che è una delle parti principali del viso, si evidenzia una molteplicità di sfumature. Nell'animale il labbro è esile, nell'ideale è gonfio di eloquenza, si rimarca qui la socievolezza. Inoltre nelle statue antiche la bocca non è chiusa, ma lievemente aperta.

Nel riflettere, la bocca si apre. Quel che domina è l'esser profondati in sé.

[Il mento è pieno e prominente, e non è secondario rispetto alla bocca come accade negli animali] Il mento è pieno, e più rivolto verso il basso di quanto non accada in natura. Gli animali hanno un mento sottile. Goethe afferma che un mento grosso è un segno di energia, mentre la mascella inferiore esile dell'animale indica il suo orientamento verso l'esterno. La Venere medicea ha un mento sottile; ma si è trovato che esso è frutto di un restauro. L'orecchio è

finemente lavorato, e anche i capelli; essi sono indicativi e spesso determinano la divinità.

[Mentre lo spirituale si esprime per sé nel volto, la corporeità come tale si trova nelle membra. Esse non esprimono la spiritualità per se stesse, ma attraverso la loro postura] Per quel che riguarda, a differenza del capo, le membra, è appropriato un ordine diverso. Attraverso il viso si manifesta la spiritualità. Le membra del corpo sono vive e possono nella loro vitalità essere belle, ma lo spirituale non appare in esse stesse ovvero appare soltanto attraverso il loro movimento e la posizione reciproca in cui sono poste. I gesti come tali non appartengono alla scultura vera e propria, la posizione appropriata è piuttosto un portamento quieto, tranquillo. E tuttavia la quiete non deve esprimere una costrizione, non deve portare con sé l'uniformità delle gambe e delle braccia, come accade nelle statue egizie. Le membra per se stesse sono suscettibili solo della bellezza sensibile.

[Poiché esse, come mero sensibile, sono inadeguate allo spirito, si nascondono, e il pudore produce così l'abbigliamento] 237 Nel loro caso si deve anche considerare l'abbigliamento. Il fondamento di quest'ultimo in genere è il bisogno, ed esso non appartiene alla scultura. Il pudore ne è un altro, fondato a sua volta nel fatto che l'uomo è cosciente della sua più elevata destinazione, quella di essere spirito, sa che essa è la sua essenza, e quindi considera ciò che è semplicemente fisico come inadeguato. Il pudore è l'inizio del risentimento verso qualcosa che non deve essere. In tutti i popoli presso i quali comincia la riflessione fa il suo ingresso il pudore, e ciò è espresso ingegnosamente nel racconto di Adamo ed Eva. I Greci si coprivano, e coprivano in parte le loro membra, ma facevan gran fatto dell'aver prima lottato nudi, il che è da ascrivere in parte alla comodità, in parte alla mancanza di spirito dei Lacedemoni, che per primi fecero così. Presso gli altri Greci, in relazione all'arte, un motivo fondamentale è la bellezza sensibile, che induceva a non abbigliare le statue. Essi tuttavia hanno impiegato sia la nudità sia l'abbigliamento, ma non indifferentemente, bensì sulla base di una differenza essenziale.

[L'abbigliamento manca dunque là dove deve venire in primo piano la bellezza sensibile] Quel che faceva da guida era la convenienza. Amore non è vestito, essendo egli proprio la spregiudicatezza della bellezza che si manifesta, e così pure venivano presentati nudi gli dei giovanetti e gli eroi, mentre tra le dee ciò accadeva per la sola Venere, il cui concetto principale è l'attrattiva amorosa sensibile. Giunone, Pallade, Cerere, Vesta, Diana sono rappresentate vestite, e soprattutto lo è Giove. Per quel che concerne poi il principio di un abbigliamento bello, esso consiste nel fatto che la veste non nasconda le membra, ma le metta in evidenza. L'abbigliamento antico è dunque conforme all'ideale, mentre il nostro esprime sì l'andamento delle membra, ma, se lo consideriamo più dappresso, constatiamo la sua inferiorità in relazione all'aspetto artistico. Infatti, per quanto esso lasci scorgere l'andamento delle membra, nasconde tuttavia la vitalità dei contorni, l'ondeggiare, il fluttuare, proprio ciò che rende organico l'organico. Quest'aspetto più delicato il nostro abbigliamento lo nasconde, e l'aspetto che esso permette di vedere è solo quello di qualcosa di posto esteriormente, meccanicamente, tirato di qua e di là in modo non libero, irrigidito in pieghe esterne, che sono determinate solo in modo esteriore, meccanico. Tale abbigliamento mostra bensì la generalità della conformazione organica, ma il bello sensibile vero e proprio non lo lascia vedere e anzi lo rende irriconoscibile.

[Quel che copre è qualcosa di altro rispetto al corpo, ed è insieme da esso sostenuto; essendo così libero per sé e sostenuto, si mostra come tunica] In quanto involucro, il vestito assomiglia all'elemento architettonico, ma è fatto in maniera tale che l'individuo può muoversi con esso. Diverso dal corpo, deve apparire in questa diversità. La materia, proprio come nell'architettura, è qualcosa che viene sostenuto, ma in maniera da potersi muovere liberamente, ossia deve pendere dal corpo, muoversi liberamente. Il vestito (adeguato) sarà quindi una tunica che cade liberamente, che è soltanto appoggiata alle membra e per il resto si muove sulla base di un proprio principio meccanico. Questo è ciò che costituisce l'ideale dell'abbigliamento antico.

[Poiché l'abbigliamento deve coprire solo quel che è inadeguato allo spirito, deve mostrare la postura e nascondere solo il dettaglio che non ha importanza] E questo ha un'ulteriore conseguenza, e cioè che tale abbigliamento permette che si renda interamente visibile la postura. E nella postura soltanto c'è l'espressione dello spirito. L'abbigliamento antico non nasconde la postura; nasconde invece il dettaglio privo di importanza. Dobbiamo però notare che non si deve ritenere che si debba utilizzare l'abbigliamento antico anche nelle statue moderne che sono ritratti. Quando vediamo determinati personaggi abbigliati in modo ideale, abbiamo subito l'impressione dell'inadeguatezza. Appare subito una contraddizione. Il ritratto deve apparire nella peculiarità del suo abbigliamento, perché anch'esso appartiene alla sua particolarità. Comunque, gli oggetti della scultura antica sono tratti dalla storia mitologica. Winckelmann afferma: nessun soggetto è tratto da un'epoca precedente a quella della guerra di Troia. L'epoca è dunque indeterminata, non tributaria di alcuna particolarità. I caratteri moderni non hanno questa autonomia. Caratteri autonomi, interiormente liberi ed esteriormente non condizionati: principi, sovrani, questi possono venir trattati più liberamente anche negli accessori.

[Poiché l'immagine scultorea esiste come l'individualità oggettiva, la particolarità di quest'ultima si esprime attraverso gli attributi] Nella scultura vi sarebbero ancora molti lati, che tuttavia sono piuttosto di natura empirica. Ancor più esteriori dell'abbigliamento, e a esso aggiunti, sono gli attributi: armi e altri accessori esteriori, perché la scultura si arresta a quel che è del tutto generale e perciò le è necessario mostrare mediante attributi quale divinità individuale sia intesa. In relazione a questo punto va accennato che ora l'animale non sta più come avente valore in- e per-sé, ma solo come qualcosa che sta, strumentalmente, accanto al dio, per indicare più precisamente la persona di quest'ultimo.

[Al contempo, l'individualità oggettiva si spezza in una cerchia di dei, dato che essa, in quanto sensibile, non è in grado di abbracciare nell'Uno la differenziatezza, così come può fare lo spirito, quando possiede un'esistenza spirituale] Un altro punto da

toccare sarebbe il fatto che l'ideale universale si deve spezzare in ideali particolari. Infatti esso è ancora legato al sensibile e, non in grado di riassumersi nell'Uno, può esporsi solo attraverso una cerchia di dei. E bisognerebbe qui aggiungere in quale misura la particolarità sia espressa senza accordarsi con l'idealità universale. Come quest'ultima si esprime in tratti determinati, così anche la singola divinità è distinta dalle altre attraverso forme determinate. Winckelmann espone la distinzione dicendo che determinati tratti erano propri a certe divinità come accade nel ritratto.

La bocca di Giunone era così caratteristicamente sua che si è sempre in grado di riconoscere la dea dal suo profilo. A marcare la distinzione è anche l'occhio o il modo di intrecciare i capelli.

[Poiché questa cerchia di dei è chiusa in sé, l'orientamento verso l'esterno cade al di fuori di lei, e forma una nuova cerchia di Satiri, Fauni ecc.] Un ulteriore argomento sarebbe poi il modo in cui la scultura scende a rappresentare immagini dapprima di eroi e poi di figure che sono mescolanze di uomini e animali. Mirone era famoso per scolpire Satiri e Fauni. Sotto questo riguardo occorre richiamare l'attenzione sulla fine sensibilità degli antichi. Le statue importanti, severe, sono in sé conchiuse. Quel che appartiene al bisogno umano è ricacciato nella cerchia dei Fauni e dei Satiri. Un soggetto interessante ad esempio è la madre che allatta il suo bambino, ma le dee sono sempre presentate senza figli. A Giove viene data per balia una capra, Romolo e Remo furono allattati da una lupa. Invece tra le statue indiane ed egiziane ve ne sono molte in cui dei vengono allattati da dee. Anche la gioia vitale, il piacere appartiene alla sfera dei Fauni, e perfino l'educazione degli eroi viene ascritta piuttosto ai centauri che agli dei. Così gli antichi hanno distinto le due cerchie: la casualità dell'umano è esclusa dalla cerchia elevata degli dei.

[Subentrando così la varia casualità, essa si mostra come gruppo, che non serve più a se stesso, ma a un altro. Questo si mostra anche nel bassorilievo] Dalle statue singole si dovrebbe poi passare ai gruppi e al bassorilievo. L'opera architettonica ha la determinazione di essere involucro per il dio. Le superfici però debbono essere coperte, riempite, e in questo caso la scultura assume una funzione strumentale. I gruppi avevano la loro collocazione per lo più nei

timpani, mentre il bassorilievo ha la determinazione di riempire le superfici, e costituisce il passaggio più diretto alla pittura.

[Terzo capitolo C) la pittura Mediante l'ingresso della particolarità la scultura è andata oltre di sé e la soggettività sostanziale è proceduta fino alla soggettività in sé particolarizzata, che è l'oggetto della pittura] La pittura Abbiamo veduto come nel caso della scultura l'oggetto sia la sostanzialità oggettiva, il quieto essere immerso in sé del carattere, il cui materiale è la materia astratta, che non ha altre determinazioni al di fuori di quella della spazialità. La pittura invece procede fino alla soggettività, giacché lo spirito è essenzialmente soggettività in quanto per-sé-essente, e con ciò essa si pone di contro a quell'arte sostanziale ed entra nella particolarità della spiritualità. È la comunità, che nel tempio si pone di fronte al dio e trasferisce in sé e particolarizza la soggettività di questi.

[Poiché la soggettività particolarizzata (partikularisiert) ha un rapporto con l'esterno, e questo deve apparire, l'inorganico diventa per così dire il tempio che circonda la divinità in sé particolarizzata (besondert)] Questa soggettività è insieme la riunione dei due lati che spettano l'uno alla scultura, l'altro all'architettura, e perciò noi abbiamo nella pittura la figura e il suo sfondo. La natura inorganica circonda qui la figura oppure viene trattata per sé. La più precisa determinazione del concetto della pittura consiste in questo rapporto. La cerchia degli oggetti è più estesa che nella scultura. (*) La determinazione astratta è la soggettività che è andata in sé, che è nella forma dell'astratto esser-per-sé. Nella scultura l'individualità è riversata nella figura; al suo occhio manca lo sguardo.

[Poiché questa soggettività astrattamente per sé essente nella sua exteriorità è libera per sé, la particolarità dell'esteriorità è lasciata libera per sé e la cerchia di quel che la presenta è ampia e molteplice] Al contrario la pittura ha come determinazione principale la soggettività-che-è-per-sé, che è insieme identità formale, mediante la quale il particolare diventa libero. Nella scultura il particolare, l'esteriore in quanto tale, è dominato

dall'individualità stessa. Risiede invece nel principio della pittura che l'esser-per-sé, le differenze, siano lasciate più libere, giacché la libera soggettività può avere a che fare con ogni particolarità. Questa cerchia è dunque infinitamente estesa. La particolarità, il lato effimero dei caratteri, tutto questo trova posto nella pittura. Essa ha relazione con l'animo, perché la sua oggettività non è quella della sostanzialità, e così essa presenta piuttosto il soggettivo, non nella guisa oggettivamente determinante della scultura, non produce intuizioni così determinate del divino, ma rappresentazioni più indeterminate, che cadono nel sentimento. Il sentimento ha per oggetto un universale, nel quale io mi so come la particolarità. Per avere contenuto oggettivo, io debbo dimenticare me stesso. Nella pittura la soggettività che prova sentimenti diventa libera.

[Così la pittura non si collega alla sostanzialità oggettiva dell'osservatore, ma alla sua soggettività, al sentimento] È dunque al sentimento che la pittura si collega. I suoi oggetti sono particolari, contingenti, corrispondono a me solo nella maniera più generale. Infatti quel che è casuale non interessa la mia oggettività, ma piuttosto la mia soggettività particolare. Ed essendo il contenuto piuttosto indifferente, la cerchia della pittura è estesa e può accogliere ogni cosa. Perciò la pittura è assai più antropomorfa. Il naturale trova in lei una collocazione, e poiché quel che viene prodotto è solo un tono generale, gli oggetti, per quel che concerne il loro contenuto, sono più indifferenti.

[L'elemento sensibile di questa soggettività particolare non è la materialità immediatamente essente, ma la materialità che è andata in sé, è divenuta interiore e particolarizzata in questa interiorità, il colore] Per quel che concerne ora l'elemento della pittura, esso è la luce, così come essa in presenza di oscurità si specifica in colore. Nella luce la natura diventa soggettiva; essa è l'io fisico. La luce, posta come particolarità, è il colore. Il colore è l'elemento della pittura. Essa abbandona così la determinazione oggettiva della materia, la totale spazialità ed esteriorità, ed è l'astrarre da queste ultime.

* Aggiunta successiva a margine: Primo capitolo. Principio fondamentale generale della pittura: 1) Estensione degli oggetti in quanto appartenenti alla soggettività; 2) Materiale [N.d.T.].

Essa è arte, proviene dal concetto e tien fermo uno stadio del concetto, non è la totalità della realtà concreta, bensì fa risaltare le differenze del concetto.

[La pittura, essendo la materialità che è andata in sé, supera anche la totalità della spazialità, alla volta dell'astrazione della superficie] La differenza, che qui si determina, consiste nel fatto che l'elemento della pittura tien ferma la soggettività di contro alla totalità spaziale. Questa viene abbandonata, un lato viene in essa cancellato, e in relazione allo spazio la pittura mantiene solamente un'astrazione dello spazio, la superficie. Dal lato negativo, è questo il passaggio necessario. La totalità spaziale si superficializza. Ci si può contentare di poco, e, alla domanda del perché la pittura rimane ferma alla superficie, rispondere che ciò è limitatezza umana. Ma spesso si considera come limitatezza quel che è un procedere determinato dal concetto. Per quel che concerne l'altro lato dell'elemento della pittura, esso è luce, ombra, colore. Essi realizzano, in guisa positiva, la necessità che la pittura ha di attenersi alla superficie.

[La figura non presenta più la totalità spaziale come tale, anzi lo spazio rimane solo come astratto fondamento, sul quale il colore, mediante le sue astrazioni del chiaro e dello scuro, produce le figure secondo la loro totalità spaziale] Infatti l'aspetto naturale della luce e dell'ombra come differenza di chiaro e oscuro è conseguenza della figura in genere, o meglio, della mia posizione rispetto agli oggetti e della mia distanza da essi.

Esistono certamente una chiarezza e una oscurità per sé, ma la manifestazione principale della luce e dell'ombra dipende prioritariamente dalla mia posizione rispetto all'illuminazione. Qui nella pittura luce e ombra sono una conseguenza della posizione. Attraverso luce e ombra viene espressa la rotondità della figura, che appare quindi come una conseguenza. Qui dunque la figura per sé è qualcosa di superfluo, essa non ha bisogno di avere le tre dimensioni, perché esse vengono prodotte mediante luce e ombra. Inoltre qui lo scopo è la manifestazione del colore sulla base della determinazione del chiaro e dello scuro, ed essa non può essere

lasciata al caso, laddove nella natura la manifestazione del colore è casuale, determinata in gran parte dagli altri oggetti circostanti.

Avendo dunque come scopo la manifestazione del colore, la pittura non può abbandonare questa manifestazione al caso, e deve dunque fissare il chiaro e lo scuro. Perciò diventa necessario lo sfondo, giacché per l'apparire della figura l'oscurità è necessaria. Il dipinto deve poi possedere una cornice, al fine di mostrare che è in quel punto che il dipinto deve terminare; proprio come vedemmo a proposito delle colonne.

Queste sono dunque, innanzi tutto, le determinazioni generali.

[Nella misura in cui in genere la pittura lascia più libera l'esteriorità, in lei si trova il lato dell'abilità soggettiva, e la presentazione non è quella determinata in- e per-sé della scultura, ma si divide nella molteplicità delle maniere come pure in genere nell'opposizione dell'oggetto come tale e della sua presentazione soggettiva] La particolarità della pittura deve ora apparire in lei stessa. Essa ammette, più di qualsiasi altra arte, i due estremi: l'interesse dell'oggetto e quello dell'arte soggettiva. In nessuna arte i due lati possono diventare per sé autonomi. L'oggetto può rapirci, ed essere presentato con pochi mezzi, essere solo disegnato e tuttavia costituire un ideale compiuto. I cartoni di Raffaello hanno un valore inestimabile, una concezione in tutto eccellente. Ma se al disegno si aggiunge la pittura, può darsi che essa non sia tecnicamente progredita. I pittori olandesi hanno nel colorito molta più abilità di Raffaello: nei suoi dipinti i mezzi sono molto poco appariscenti. L'altro estremo è rappresentato dall'abilità tecnica il cui oggetto riveste poco interesse, il che accade principalmente nei dipinti olandesi e anche in alcuni della scuola italiana. Qui sono le manifestazioni fuggevoli a essere catturate: il brillare del grappolo d'uva, del vino, del sorriso, del tramonto. Soprattutto la pittura consente questo contrasto, ed è il carattere della particolarità a permettere che anche i lati più diversi della pittura divengano liberi.

In terzo luogo occorre poi parlare della peculiarità degli oggetti, e anche qui deve essere messo in risalto l'ideale. Ma nella pittura si possono fare poche affermazioni generali che siano anche determinate. Nel caso della scultura potevano essere date le forme

più determinate, ma nella pittura conquista spazio ogni aspetto particolare, e di conseguenza l'ambito di quel che deve essere presentato e il modo di presentazione sono estesi e multiformi. Qui fa il suo ingresso una peculiarità infinitamente determinabile. Ogni maestro possiede il suo proprio stile, in rapporto agli oggetti, alla presentazione attraverso i colori, al modo di produrre l'apparenza. Ma presentare le diverse cerchie e i maestri ad esse appartenenti è affare dell'empiria. Poiché la peculiarità della pittura è il fatto che in essa subentra la particolarità della mano del maestro, l'aspetto generale è meno presente.

[Il contenuto della pittura è il romantico in genere] La prima cosa da indicare è il carattere degli oggetti in genere. È già stato detto che tutti gli oggetti potrebbero trovare qui il loro posto. Ma l'ulteriore precisazione che va offerta riguarda la sostanzialità, la determinazione veritiera che può di preferenza venire assunta dalla pittura, ovvero quale carattere dell'ideale in essa si realizzi.

Questo ideale peculiare lo abbiamo già in precedenza determinato più precisamente come quel che appartiene alla cerchia del romantico. Non la scultura, ma la pittura soltanto è in grado di esprimere questo carattere. All'inverso, però, la pittura può ben abbracciare oggetti della scultura. L'ideale della pittura è il romantico, nel quale la soggettività, che è per sé, costituisce la determinazione fondamentale: intimità spirituale. Questa ha, a sua volta, contenuto diverso. L'intimità sostanziale è quella della religiosità. L'intimità di carattere più limitato è essa pure oggetto, ma necessariamente a costituire l'oggetto sommo è l'intimità sostanziale. Essa è l'anima che è presso di sé e sente sé.

[La cerchia sostanziale è quella dell'amore divino, il far getto della naturalità dell'anima nel divino sostanziale e l'essere in unità beata, intima con quest'altro] Essa è sostanziale soltanto nella misura in cui ha spezzato la propria soggettività naturale, si è raccolta in se stessa, elevata al di sopra della mera naturalità della soggettività, e in questa elevazione è intimità universale, così che l'anima, che vuole sé, è un altro spirito e lì essa trova se stessa, fa getto di sé dinanzi a quest'altro. Questo è il carattere dell'amore, il sentimento nella sua universale sostanzialità, l'amore privo di

brama, l'amore religioso; l'amore congiunto alla brama è quello terreno. L'amore religioso possiede diverse forme e determinazioni. È devozione, adorazione. Quel che viene adorato, è quel che è divenuto visibile, che appare, e che deve essere presentato dall'arte.

[In quanto naturale, quest'unità è quella di Maria come madre di dio] Una forma di questo amore, la più intima, la più soggettiva, è l'amore materno, nel quale l'animo non ha innanzi tutto dovuto conquistare questa unità, ma è fin da principio la beatitudine, sapersi una sola cosa con l'altro. Da un lato, l'amore materno è l'amore privo di brama, e dall'altro, come amore della madre di dio, è l'amore che ha per oggetto il divino ed è con esso in unità naturale. Questo amore è stato il centro per la pittura, quando essa ha avuto dinanzi il proprio scopo supremo: tutti i suoi oggetti si collegano a questa cerchia.

[Poiché però quest'intimità è raggiunta solo attraverso la negatività della naturalità, in questa cerchia rientra anche il momento del dolore, in maniera tale però che l'amore rimane la cosa dominante e prevalente] Qui trovano posto anche dolore e negatività; come dolore nel quale al contempo ha il sopravvento l'amore, la sofferenza nel contemplare il figlio morto. Questo dolore è totalmente diverso da quello che poteva trovar posto presso gli antichi. Nell'antichità il dolore di Niobe, di Laocoonte è totalmente diverso rispetto a quanto accade nella cerchia del romantico.

[La scultura antica giunge con le sue figure solo fino all'espressione del dolore, che però non viene pacificato, ma solo sopportato] Nel dolore degli antichi si salvaguarda anche la nobiltà dell'animo, non è la bassezza a essere schiacciata, non si esprime alcuna ira, alcun disprezzo; il dolore è sofferenza, la nobiltà si mantiene. E tuttavia la nobiltà e il dolore non sono riappacificati. C'è solo questo rigido esser-presso-di-sé, la sopportazione del destino priva di riscatto. Nel dolore romantico è sempre presente il ritorno in sé, la beatitudine dell'intimità, lo sguardo al cielo e la certezza di sé, che si mantengono e permeano anche lo stato più doloroso. L'indipendenza del sostanziale risiede nella beatitudine tranquilla, e i grandi maestri di questa cerchia hanno portato a rappresentazione, di preferenza, l'aspetto di una superiore felicità. Si

può certamente tracciare la differenza tra i maestri più antichi e quelli più recenti. Ai più antichi sfugge il sovraterreno, è dolore terreno e terreno soddisfacimento ad aleggiare Sulle loro figure. Il loro non è lo sguardo che è rivolto per un verso alla terra, per un altro al cielo e che il cielo lascia trasparire attraverso di sé. Questo carattere dunque è l'ideale vero e proprio della pittura.

È la Chiesa ad aver bisogno di tali rappresentazioni; essa richiede immagini che devono essere venerate. Ma quanto più si innalza l'arte, tanto più tali oggetti vengono trasportati nel presente. La pittura li rende terreni e presenti, conferisce loro la perfezione dell'esistenza mondana, accentua il lato antropomorfo, cosicché la cosa principale diventa il lato dell'esistenza sensibile e l'interesse devozionale si fa scarso. L'arte ha il compito di elaborare fino alla completa presenza l'ideale, rendere presentabile sensibilmente quel che al sensibile è sottratto, di trasferire i suoi oggetti dalla lontananza al presente, umanizzarli. Nel caso delle immagini di Maria, per esempio, il rapporto con il bambino è presentato come il rapporto di una qualsiasi madre naturale, umana, con un bambino umano. È questo che ci vien reso presente, è il rapporto umano a venire accentuato.

[Inoltre l'intimità sostanziale procede fino al particolare] È un bisogno oggettivo quello da cui si prendono le mosse in questi oggetti religiosi, e nella presentazione di altri oggetti, che sono casuali, anche le casualità del bisogno hanno il loro posto. Noi indichiamo il carattere degli oggetti religiosi dicendo che esso consiste nella guisa sostanziale dell'esser-presso-di-sé dell'anima, il rapporto dell'amore, l'esser-presso-di-sé del naturale nel suo aspetto essenziale.

[In secondo luogo, essa è l'intimità dell'anima con la natura] Ma l'intimità possiede anche una figura ulteriore, può ritrovarsi in oggetti puramente naturali. Quando contempliamo il cielo stellato, la luna, la luce del sole, colline, monti e vallate, anche con essi l'anima può essere in intimità, se vengono guardati per una qualche necessità; nel rapporto immediato essi sono solo percepiti, non sentiti. Il chiaro di luna, il mare calmo o il mare agitato - quando vengono sentiti - hanno un rapporto con l'anima. Essa percepisce in

essi un carattere che le corrisponde. L'infinita, quieta profondità del mare, la possibilità che esso si scateni in una tempesta di enorme potenza colpiscono l'animo e fanno risuonare le sue corde; e all'inverso la burrasca e il mare infuriato si mostrano simpatetici ad altri toni dell'anima.

[Questa intimità è l'oggetto della pittura di paesaggio] La pittura ha per oggetto anche questa seconda intimità, il cui carattere è pure diffuso in lei. La pittura di paesaggio abbraccia la natura con l'anima e lo spirito e indirizza le proprie opere allo scopo di esprimere uno stato d'animo. Non le è quindi consentito essere e rimanere mera imitazione della natura. Se per esempio la natura richiede la raffigurazione caratteristica di foglie, rami ecc., la pittura di paesaggio deve sì mantenere questo modo determinato, e tuttavia non indugiarsi fedelmente su queste determinazioni nelle loro rigide determinatezze: la cosa principale è solo lo stato d'animo complessivo, e ad esso deve essere subordinato il resto. Un paesaggio tranquillo deve accentuare i suoi dettagli in accordo con tale stato d'animo, ma non ritrarli per loro stessi, e attrarre l'attenzione su di sé.

[Questa intimità procede in terzo luogo fino all'unità con l'immediato presente] Una terza specie di intimità è quella che è presente in oggetti per se stessi del tutto insignificanti. Essi possono anche apparirci triviali, le azioni rappresentate possono per se stesse avere qualcosa di sgradevole, e tuttavia la gioia nel godimento della vita, la fedeltà, la concentrazione in un'occupazione - tali situazioni sono suscettibili di indicare l'intimità finita, valida, e assicurarne la soddisfazione. La terza specie è dunque l'intimità nell'immediato presente. Ciò che l'uomo fa in ogni istante è qualcosa di particolare; ed è giusto adempiere a ogni ufficio, a ogni impegno particolare, darsi da fare in esso, farsi coinvolgere con l'intero spirito. Questo contraddistingue il carattere energico, valente.

[L'attrattiva qui non è dell'oggetto, ma l'armonia, l'intimità per se stessa] Questa armonia con sé nel presente è dunque anch'essa un'intimità che diventa oggetto dell'arte. Tutta l'attrattiva risiede qui nell'armonia, non nell'oggetto stesso. Sono stati in particolare i pittori olandesi a prender per oggetto questa presentazione: in loro

sembra che l'intera individualità stia lì solo per quell'impegno particolare. Per determinate condizioni è l'intero aspetto, l'intero habitus a dover essere adeguato: per esempio la serenità si addice a determinate fisionomie meglio che ad altre. Nella Maria penitente (*) del Correggio quel che interessa è l'armonia complessiva di tale figura con questo stato d'animo. Questa compenetrazione dell'intera figura con il sentimento è l'estrema esibizione della pittura. Oltre a ciò, l'arte mostra qui la sua capacità di riuscire a fissare la fugacità delle apparenze. In natura, tutto trascorre". L'attore è tributario dell'attimo. La presentazione artistica fissa questa fugacità, le conferisce durata. D'altro canto, l'arte è capace di rappresentare in dettaglio questa fugacità. La natura è concreta in tutti i suoi lati, e l'arte, comprendendolo, non si arresta all'universale, ma lo lascia apparire completamente individualizzato, cosicché in esso continua a sussistere l'universalità. Questa non è rigida imitazione del percepito, anzi l'arte deve, nell'individualizzazione, stare più in alto dell'immediato presente. (**) (***) [Per quel che riguarda poi la presentazione di questa cerchia, essa avviene sulla superficie piana, ragione per cui essa si estende e si articola] In relazione agli oggetti vi sarebbe poi un secondo lato, che nella trattazione concernerebbe l'ulteriore determinatezza della pittura, il fatto cioè che gli oggetti sono presentati su di un piano, ragione per cui la pittura ha un contenuto più esteso della scultura, la quale arriva al massimo a singoli gruppi. La pittura estende il suo oggetto, e alla storia della pittura appartiene anche lo sviluppo di questo estendersi. La pittura antica aveva per oggetto, come la scultura, solo figure singole, le quali perciò mostravano anche scarso movimento. Il progresso nell'arte è dunque costituito dal fatto che alle figure venne conferito movimento.

* Si allude ovviamente a Maria Maddalena. Nella galleria di Dresda si conservavano due dipinti assai celebri all'epoca di Hegel aventi per soggetto la Maddalena: una Maddalena penitente di Pompeo Girolamo Batoni (andata distrutta nell'ultimo conflitto mondiale) e una Maddalena attribuita al Correggio, che Giovanni Morelli dimostrò essere in realtà una copia settecentesca [N.d.T.].

** Aggiunta successiva a margine: 2) [N.d.T'.].

*** Aggiunta successiva a margine: 3) Far apparire teoretico [N.d.T.].

Nel movimento la presentazione è più difficile, fanno il loro ingresso gli scorci. Inoltre avviene che più figure vengono presentate in una connessione, in un'azione, e anche in questo l'arte all'inizio era più timida. La pittura più antica osserva ancora la regolarità della piramide: un Cristo crocefisso e dinanzi a lui degli oranti.

[Attraverso questo estendersi fa il suo ingresso la molteplicità del luogo e la diversità dei piani: primo piano, piano intermedio e sfondo] L'ulteriore progresso è costituito dal subentrare di una maggiore irregolarità, le figure si raggruppano e interagiscono fra di loro in modo intelligibile. Qui si presentano i diversi piani, le diverse superfici: le figure principali si collocano nel piano più avanzato, la luce cade su di esse.

[L'estensione consiste anche nell'azione, che pone in relazione a sé la natura circostante] I motivi formano egualmente un lato nel quale la sensibilità del pittore ha modo di farsi valere. Debbono essere colti i momenti più pregnanti, ed essi si mostrano quando vengono presentati insieme anche quelli più prossimi, quelli che precedono e seguono, e al mero ambiente circostante viene conferito un significato in rapporto all'azione. Per esempio, in un disegno che rappresenta Achille in abiti femminili: quando Ulisse va a cercarlo, Achille scorge l'elmo, si agita, e questa agitazione fa rompere il filo delle sue perle; un fanciullo le raccoglie. Oppure nei tre re magi: il bimbo giace in una mangiatoia cadente, sullo sfondo si vedono altri edifici: un duomo non ancora ultimato. La capanna cadente, il duomo che sta sorgendo hanno relazione con l'azione. Nelle immagini di Maria spesso tra i fiori si scorge uno stelo di giglio, che è dipinto privo di antere, perché le antere alludono al rapporto tra i sessi; in questo modo viene espressa la verginità di Maria. Queste circostanze sono le più proprie della pittura.

[La presentazione propria della pittura consiste inoltre nel colore] Un secondo aspetto fondamentale è il colore. È il colore a rendere pittura la pittura. Il disegno, l'invenzione sono essenziali, necessari, e tuttavia solo il colore dà la vitalità: non un mero colorire, ma 251 insieme espressione caratterizzante. In particolare i Veneti e gli Olandesi sono maestri nella tonalità del colore: proprio questi

ultimi, che vivono in terre basse, in una luce scarsa, sotto un cielo oscuro. Gli Italiani in generale tendono alla secchezza più degli Olandesi. Trattando dei colori si deve far parola di queste circostanze: [Per l'aspetto plastico delle figure il colore si divide nel contrasto del chiaro e dell'oscuro, i quali - modificandosi - producono la figura come tale] Innanzi tutto il contrasto del chiaro e dello scuro (*) per l'aspetto plastico delle figure e degli oggetti. A questo contrasto del chiaro e dell'oscuro si aggiunge il colore locale, anch'esso chiaro e oscuro, mediante il quale determinate parti acquistano un rapporto diverso rispetto a quello che avrebbero in virtù del rapporto della figura. Le labbra possiedono un rosso più intenso delle altre parti del viso. (**) [Qui, di contro, interviene in secondo luogo il colore locale delle parti, e in terzo luogo il contrasto dei colori tra di loro] Quando il pittore vuole rendere fedelmente queste tinte locali, egli pecca facilmente contro il chiaroscuro in rapporto alla rotondità, e questa collisione è una seconda circostanza, mentre una terza è rappresentata dal fatto che i colori posseggono per se stessi un contrasto del chiaro e dell'oscuro: il giallo è molto chiaro, il blu molto scuro; (***) quando l'uno sta vicino all'altro, il blu, per il fatto di essere per se stesso oscuro, è posto in un rapporto diverso da quello che possiede in forza della collocazione spaziale, ovverosia il blu per se stesso, in quanto oscuro, altera la distanza spaziale. I colori poi contengono qualcosa di simbolico: (****) il rosso è sempre valso come un segno di regalità. Di contro a colori come il giallo, il rosso, il blu, i colori misti passano del tutto in seconda linea, e presso famosi coloristi si osserva che le figure principali hanno i colori fondamentali, laddove le secondarie hanno i colori misti. Anche in rapporto ai colori è richiesta un'armonia.

* Aggiunta successiva a margine: 1 a) [N.i.T.].

** Aggiunta successiva a margine: b) [N.d.T.].

*** Aggiunta successiva a margine: c) [N.d.T.].

**** Aggiunta successiva a margine: 2) Aspetto simbolico dei colori 3) Armonia 4) Prospettiva aerea 5) Illuminazione 6) Colorito 7) Distinzione storica fondamentale del colorire [N.d.T.].

Essi possono esaltarsi o deprimersi vicendevolmente: colori misti l'uno accanto all'altro si danneggiano. In relazione all'armonia il pittore deve considerare quel che presenta gli aspetti più vantaggiosi.

[L'unità di questi lati costituisce il colorito, che si collega inoltre all'unione dei colori e dei piani] In una certa epoca si è cercato di raggiungere l'armonia attenuando i colori, ma la grande arte consiste nel rendere vivaci i colori pur evitando gli stridori. A lavorare con i colori vivi si rischia. Un'ulteriore circostanza in relazione ai colori è la distanza in genere, la prospettiva aerea. Quanto più gli oggetti si allontanano, tanto meno appariscenti, tanto più deboli si fanno i colori. I colori in primo piano dunque debbono essere i più vivi e i più scuri, e con la lontananza il contrasto si attenua. Un altro aspetto ancora è l'illuminazione determinata, e tutte queste circostanze fanno del trattamento dei colori il momento più difficile della pittura. Il colorito è la caratteristica peculiare di ogni maestro, un momento dell'immaginazione produttiva dell'artista. L'aspetto più difficile del colorito è l'incarnato, che costituisce l'ideale nel colorito.

[L'armonia di tutti i colori è l'incarnato dell'essere umano] Il rosso delle guance di un giovane viso è sì un colore determinato, ma questo rosso per se stesso non è ancora il colore della carne. Sulla pelle si uniscono tutti i colori: il rosso luminoso, l'azzurro delle vene, il giallino della pelle si connettono, senza risaltare: non spicca nessun colore, tutti sono meravigliosamente fusi. Per abbracciare tutto ciò dipingendo si richiede che venga evitata ogni apparenza di uniformità di colore e che la carne sia presentata come qualcosa che è in sé interiore. Se consideriamo invece lo splendore delle stelle, i colori della terra, i fiori, le foglie, qui i colori sono infinitamente variati ma rimangono per così dire alla superficie. In un intero bosco, in un grappolo traslucido c'è invece una totalità di apparenze. Ogni punto appare diverso rispetto a quello che gli sta vicino. C'è ovunque trasparenza. Se osserviamo il corpo dell'animale, il pelame, la pelliccia, essi tutti hanno colore; la pelliccia, il piumaggio sono morbidamente lanosi e questa morbidezza scaturisce dal fatto che il colore risulta da un'infinita molteplicità di punti e di linee. Questo

trasparire di uno strato attraverso l'altro si verifica in massimo grado nella pelle umana. Essa mostra la profondità dell'azzurro del cielo (ecc.); nel bell'incarnato il colore deve avere l'aspetto di qualcosa di traslucido, non come semplice superficie, ma come qualcosa che proviene dall'interno, qualcosa di trasparente. Se si guarda un lago nella luce della sera, si vedono le figure che esso riflette e l'aspetto proprio dell'acqua: c'è un trasparire. Questa può, in generale, essere considerata la qualità propria del colore della pelle. Dal punto di vista meccanico, ciò si ottiene per via del fatto che si stendono a velatura sopra colori scuri dei colori più chiari, in modo tale che gli scuri traspaiono attraverso i chiari.

[Per quel che concerne la storia del colorire, nei tempi più antichi il colore era solo riempimento dei contorni che contrassegnavano la figura] In relazione al colorire si possono notare le seguenti differenze principali. Nella sua fanciullezza la pittura ha determinato le figure come contorni. Non sono i colori a dare loro forma, benché siano presenti, ma sono i contorni a contrassegnarle. L'arte perfetta realizza la determinazione della figura mediante impercettibili transiti di un colorito nell'altro, cosicché i contorni non si danno come linee determinate, e, sebbene indicati, tuttavia non spiccano mai. Nei dipinti di Albrecht Durer, in quelli di Raffaello si vedono i massimi effetti prodotti mediante differenze assai semplici. Se ci si avvicina, la superficie sembra di un unico colore, se ci si colloca nel punto giusto, si vede invece come le tinte producano, con le loro piccole diversità, le figure più animate.

[E tuttavia il sommo dell'arte consiste nell'indicare i contorni non per sé, ma attraverso il passare delle colorazioni l'una nell'altra] Questi grandi maestri più antichi non hanno ancora portato l'arte del chiaroscuro così lungi come i maestri successivi, che hanno fuso i più acuti contrasti tra chiarezza e oscurità. In questa fusione si dà subito a vedere la massima soavità e grazia. In seguito la pittura per questo lato è precipitata nella maniera, giacché si è cercato di produrre effetti mediante luci e ombre violente. La bella rotondità, la vivezza però così non viene espressa.

[Seconda sezione. L'arte dei suoni ovvero la musica] La musica Nella pittura dunque da un lato è necessaria la figura, dall'altro a esserle propria è la magia dei colori. L'oggettivo, per dir così, già si invola, e l'effetto non avviene quasi più attraverso qualcosa di materiale. Nella musica, l'arte passa interamente dal lato soggettivo.

Essa è da una parte l'arte del più profondo sentimento, dall'altro l'arte dell'intelletto freddo e rigoroso.

[Poiché, nella sua ultima cerchia, la pittura ha come oggetto l'intimità come tale, alla quale il contenuto è indifferente, essa, in questo modo, è proceduta al di là di se stessa, alla volta della musica] Per quel che riguarda poi l'elemento della musica, essa si contrappone alle arti figurative: in lei l'esteriorità spaziale viene abbandonata; non è più il senso della vista a fornire l'elemento sensibile, ma il senso dell'udito.

[Il materiale di questa soggettività come interiorità astratta è la materialità che supera se stessa, il suono] L'elemento sensibile è l'apparenza che si invola, la soggettività astratta, che rimane soggettiva nella sua estrinsecazione, non permane quietamente qualcosa di esteriore, ma, come esteriore, sparisce immediatamente. Questa guisa dell'estrinsecazione è il suono, e la natura del suono è quella di negare la propria esteriorità. È un'estrinsecazione che è immediatamente soggettiva, e cioè l'estrinsecazione astratta, suono come suono.

[A questo materiale corrisponde l'interiorità astratta della soggettività, il puro esser-presso-di-sé di essa, l'io privo di contenuto] La cosa da stabilire è ora quale interiorità corrisponda a questa esteriorità. Si tratta dell'interiorità più astratta, dell'oggettività del tutto priva di oggetto, dell'oggettività del tutto soggettiva, dell'interiorità astratta. Questa è il nostro io del tutto vuoto, l'ipseità priva di ogni ulteriore contenuto. Quel che è richiesto nella musica è l'estrema interiorità. In questa prospettiva, con riguardo al suo effetto, la musica è distinta da altre arti, nelle quali noi abbiamo davanti a noi qualcosa di oggettivo, di contro al quale l'io ancora si distingue, oppure, profondandosi in esso, si trova tuttavia a essere riempito da un contenuto a lui stesso esteriore. Quel che mi riempie

è pur sempre ancora distinto da me stesso, è per sua natura esteriore, spaziale, e quindi ancor sempre distinto dall'interiorità dell'io.

[Nel suono l'io è completamente presso di sé, il suono è l'estrinsecazione dell'io stesso] Nella musica invece questa distinzione viene a cadere. L'io non è più distinto dal sensibile stesso, i suoni scorrono nel mio interno più profondo. A essere coinvolta e a essere posta in movimento è la più intima soggettività stessa. Ed è questo a costituire il potere dei suoni in genere. È il soggetto come tale a essere presente in questa sua estrinsecazione, e non si mantiene di contro ad essa".

[Ciò conferisce alla musica il potere di rapire] Quando si afferma, come narrano le storie degli antichi, che la musica entusiasma, questo accade perché l'io non rimane per se stesso, ma si sente rapito. (*) Non bisogna tuttavia nutrire opinioni distorte sul potere della musica. Essa può suscitare entusiasmo, il soggetto può trovarsi in completa eccitazione, ma gli uomini possono tanto più venir trascinati, quanto minore determinatezza del contenuto, quante meno rappresentazioni e pensieri possiedono. Solo Orfeo era in grado di rapire nel modo che viene raccontato: nei nostri tempi la musica non è più in grado di produrre questi effetti, ovvero lo può solo momentaneamente e in qualità di sostegno delle forze che hanno già altrimenti afferrato l'animo.

* Aggiunta successiva a margine: 2) Determinazioni particolari della musica: a) lato ideale: a) tempo come tale, fi) battuta, c) ritmo; b) lato reale: a) differenze generali aa) strumenti b) voce umana c) unità di entrambi; d) particolarità fisica dei suoni; n) armonia; ó) melodia [.d.T.].

** A margine, Hotho ha inserito due schemi per l'articolazione della sezione sulla musica. Primo schema: 1) Materiale della musica a differenza delle arti figurative; 2) Contenuto: l'intimo soggettivo del sentimento; 3) Potere entusiasmante della musica. Suddivisione: 1) La temporalità del risuonare (klingen) a) tempo b) battuta c) ritmo; 2) Il risuonare (tönen) reale: a) strumenti in particolare: aa) strumenti a fiato b) strumenti a corda c) voce umana, d) armonia, c) melodia; 3) Rapporto con il contenuto: a) aspetto melodico dell'espressione, b) aspetto declamatorio, c) libertà soggettiva della musica, di composizione, e) esecuzione. Secondo schema: Introduzione. Suddivisione: 1) Carattere generale della musica: a) materiale della musica a differenza delle arti figurative; b) Contenuto: l'interno soggettivo del sentimento; c) Potere entusiasmante della musica; 2) Determinazioni particolari: a) la temporalità del risuonare (klingen), a) tempo b) battuta c) ritmo, b) il risuonare (tönen) reale, a) strumenti particolari aa) a fiato b) a corda c) voce umana, d) strumenti principali, e) armonia, c) melodia c) unione di entrambi; 3) Rapporto con il contenuto: a) la melodia, b) l'aspetto declamatorio, c) libertà soggettiva della musica, a) composizione b) esecuzione. Sotto 3) seguiva, in un primo tempo, la seguente articolazione poi cancellata: Musica strumentale, d'accompagnamento a) musica strumentale b) d'accompagnamento c) legame col contenuto, che sostituisce l'aspetto melodico dell'espressione [N.d.T.].

Nei reggimenti si fa buona musica, che può infiammare l'animo in battaglia, ma non è certo più in grado di abbattere le mura di Gerico.

La musica si limita a dare sostegno alle forze del coraggio, del dovere. Orfeo, così si racconta, addomesticò gli esseri umani, diede loro le leggi mediante la musica. Ma noi le leggi non ce le diamo musicalmente: la musica da sola, priva per se stessa di contenuto, tra di noi non è efficace, alla nostra cultura appartengono anche altre cose. Questa è la determinazione generale dell'elemento esterno e dell'interno che vi corrisponde.

L'argomento successivo è dato dal fatto che nella musica fa il suo ingresso il tempo. Il suono, in quanto è, non è; il suo compimento fisico, non appena è, sparisce. Così una molteplicità di suoni cade nel tempo. Ciò costituisce nel suono il lato del negativo, dal quale deriva la sua determinatezza principale. La determinatezza astratta (i rapporti astratti dei suoni, che sono determinati materialmente nella medesima guisa) viene per mezzo del tempo. Noi desideriamo per il momento lasciare da parte questo aspetto e indicare quel che costituisce l'ulteriore determinatezza per l'interiorità come tale.

[La prima determinatezza di questo io astratto è il sentimento; oggetto della musica è dunque il sentimento] Tale astratta interiorità dell'io chiuso in sé possiede come prima particolarità il sentimento; è questa l'interiorità più prossima con la quale sta in connessione la musica. Quel che la musica tocca è il sentimento, la prima espansione della soggettività, l'io, che in questa astrazione ottiene determinatezze. Se per esempio parliamo di tristezza, paura, serenità, questi sono sentimenti. È presente un contenuto.

[Il sentimento è soltanto la forma che io do a un contenuto in relazione alla mia soggettività] Quando io possiedo questo contenuto in relazione alla mia soggettività, io sento questo contenuto. Quando io patisco una perdita o la riporto in genere alla soggettività, si produce il sentimento. Il sentimento è dunque sempre solo quel che riveste il contenuto, quando viene posto in relazione alla mia soggettività. Ed è questa sfera a essere innanzi tutto coinvolta dalla musica.

[Perciò la musica non sarà in grado di esprimere un contenuto per sé, ma solo un contenuto sentito] Da qui segue immediatamente che un contenuto musicale deve racchiudere sentimenti. Una poesia descrittiva non è suscettibile di trattamento musicale; una poesia drammatica in sé profonda si adatta male al trattamento musicale, e meglio vi riescono opere superficiali, che si arrestano a sentimenti generali. Ma l'espressione immediata del sentimento, l'espressione meramente naturale, il grido, le interiezioni, i sospiri, i singhiozzi - questo non è ancora musica; non sono suoni che siano segni di rappresentazioni. Ma la musica si arresta all'estrinsecazione del sentimento, fa di essa il suo scopo.

Questa espressione fa seguito all'espressione naturale.

[Poiché la musica ha per scopo di esprimere i sentimenti, e non meramente l'io astratto, il suono astratto deve procedere fino al suono in sé determinato] Nella musica il senso interno percepisce se stesso ed elabora questo percepire. Questa guisa oggettiva dell'espressione del sentimento in genere isola il sentimento e la sua estrinsecazione e la elabora. La questione è dunque: per qual via il suono può venire in sé elaborato, attraverso quale lato perviene in lui questa determinazione, di essere non mero grido del sentimento, ma la sua espressione elaborata. Il sentimento ha un contenuto, la musica come tale no, e così nel suono deve entrare un'altra cosa, che è quel che apporta la determinazione.

[La determinatezza del suono si suddivide nel lato reale e in quello ideale (ideell) del suono stesso] Questo particolare può essere inizialmente distinto in un lato materiale e in un lato ideale (ideell). Il primo è quello che dipende dalla natura del corpo che oscilla. Infatti il suono in genere è il tremare di qualcosa di corporeo, un movimento, mediante il quale il corpo si muove in se stesso, senza spostarsi dalla sua posizione, ovvero avanza in modo tale da annullare poi egualmente tale movimento.

Dunque è principalmente il tempo ciò in cui entra la determinazione.

[L'articolazione materiale dipende dalla varietà del materiale che oscilla. Esso è: una colonna d'aria (strumenti a fiato), qualcosa di concretamente materiale (strumenti a corda) oppure entrambe le

cose assieme (la voce umana)] L'articolazione materiale dipende dalla varietà del materiale: può trattarsi di aria, legno, metallo, corde ecc. La differenza principale è se si tratta di una colonna d'aria, come nel caso degli strumenti a fiato, oppure di un altro materiale. In questo secondo caso può trattarsi di linee oppure di superfici, come nel timpano o nell'armonica. Il suono più perfetto lo dà la voce umana stessa. Come nell'incarnato si contemperano tutti i colori, così nella voce umana si uniscono lo strumento a fiato e quello a corda. A risuonare è da un lato l'aria priva di coesione, dall'altro qualcosa di materiale. Tutti gli altri strumenti rappresentano soltanto lati astratti: ognuno ha il carattere suo proprio, e una delle principali conoscenze richieste dalla composizione è quella di saperli utilizzare in modo giusto, cosicché nel loro complesso formino un quadro drammatico.

La cerchia degli strumenti tradizionali è una cerchia chiusa, e tutti gli strumenti di recente invenzione non si adattano a essa.

[Il lato ideale (ideell) riguarda il rapporto delle oscillazioni come tali] Il lato più importante è quello ideale (ideell), che si collega ai rapporti interni dei suoni come tali. La prima cosa che ci viene incontro da questo lato è il tempo. Qui troviamo in primo luogo la battuta, in secondo l'armonia, in terzo la melodia; il ritmo è la particolare relazione di questi tre lati.

[La battuta] Per quel che riguarda il tempo come tale, la battuta è la prima unità che viene portata nella molteplicità dei suoni. Una pluralità di suoni ricorre in un periodo determinato. Mediante la battuta vengono prodotti eguali movimenti dei suoni. Questa unità è un'identità dell'intelletto. L'eguale, più precisamente, ottiene la sua determinatezza, in quanto exteriorità, attraverso il numero. La battuta è necessaria: infatti i suoni esistono nel tempo, e quel che regola il tempo è l'uniformità dell'intelletto.

[La necessità della battuta risiede nel fatto che, in quanto costituisce un lato, anche l'astrazione dell'io identico diviene oggettiva] L'io astratto stesso diventa nella musica unicamente oggettivo. Ora, nella molteplicità dei suoni l'io astratto come tale deve diventare oggettivo anche come singolo lato. L'io astratto come tale diviene oggettivo nella molteplicità come astratta identità,

e questa è l'uniformità. Essa rende la battuta oggettiva. Ossia: nella pluralità di quel che risuona disperdendosi, in cui io sono sospeso, io, come io astratto, ritorno in me stesso mediante la battuta. Che io ritrovi me in me stesso accade mediante la battuta, mediante l'uniformità dei periodi, mediante l'udibilità dell'identità, nella quale io possiedo me stesso. Questo è il senso e la necessità della battuta. Ora questa eguaglianza deve a sua volta essere in sé suddivisibile, e tale suddivisione permette una molteplice difformità, la quale tuttavia è sottoposta a una regola, e ciò costituisce i tipi di battuta. Per esempio alla base della battuta di tre quarti c'è la suddivisione in tre. Essa, in base al rapporto aritmetico, è eguale alla battuta di sei ottavi, e tuttavia ritmicamente non lo è, giacché la prima suddivisione, che sta alla base di essa, è quella in due; l'arsi cade sul primo ottavo di ogni metà. Dunque quel che deve essere notato nella battuta è l'uniformità e la sua suddivisione.

[L'armonia: il risuonare determinato in tempo determinato] Alla battuta fa seguito l'armonia, ossia la differenza dei suoni tra di loro. Alla base dell'armonia sta il ritmo della battuta, che tuttavia non ha bisogno di convertirsi in esso. L'arsi della melodia può cadere in una battuta precedente, e quel che nell'andamento della melodia non possiede arsi, può avere inizio con una nuova battuta, come nel metro accade con i versi, nei quali le parole non coincidono con i piedi della metrica. Per quel che riguarda l'armonia stessa, si trova in essa la diversità dei suoni, essa determina i rapporti fondamentali tra i suoni. Nella battuta quel che domina sono lunghezza e brevità, la durata; nell'armonia subentra un'altra differenza, anch'essa condizionata da rapporti numerici. Il suono è movimento oscillante. L'uniformità del tempo è la cosa essenziale nella battuta, nell'armonia lo è l'oscillazione in tempo eguale. Il numero maggiore o minore di oscillazioni costituisce la determinazione del suono. Per esempio l'ottava oscilla ancora tanto quanto il suo suono fondamentale. La determinazione oggettiva del rapporto dei suoni tra di loro riposa dunque su rapporti numerici. In questi rapporti si evidenziano suoni fondamentali, ai quali corrispondono rapporti numerici semplici: il suono fondamentale, la terza e la quinta danno la triade armonica. L'armonia si riconduce all'aspetto meccanico. Gli

ulteriori suoni si determinano attraverso altri rapporti numerici, e questi rapporti fondamentali costituiscono il fondamento sostanziale, la legge necessaria alla quale ci si deve attenere.

[La melodia: essa è il sentimento che diviene reale nei lati astratti della battuta e dell'armonia] La melodia soltanto è la poeticità, l'anima, che trapassa in suoni, profonde il suo dolore, la sua gioia; la melodia è l'animazione della musica. Alla base della melodia c'è l'armonia, e tuttavia la melodia non è limitata a quest'ultima, anche se melodia e armonia sono essenzialmente connesse. (*) Una melodia superficiale procede qua e là in rapporti semplici, ma la musica più elaborata si spinge fino ai confini dell'inarmonico, lo viola, ma in modo tale che da tale violazione si possa poi tornare indietro. Nell'unità dell'armonia e della melodia si trova il segreto della composizione meditata, la quale evoca le più profonde opposizioni dell'armonia e fa da esse ritorno. È per così dire la lotta tra libertà e necessità che qui ci si presenta. L'elevatezza consiste nell'evocare l'opposizione e nel combatterla.

[Poiché il sentimento stesso è solamente la forma astratta che riveste il suo contenuto in quanto è la relazione di lui all'astratto io soggettivo, anche la musica, come espressione del sentimento, è a sua volta soltanto quel che riveste il contenuto] La musica in genere è innanzi tutto rivestimento: essa esiste per mezzo del suono, e il suono per sé è privo di contenuto, ottiene contenuto attraverso i rapporti che intrattiene. Questo però non soddisfa lo spirito. Come il sentimento riveste il contenuto spirituale, così la musica che ne è l'espressione è rivestimento dei segni delle rappresentazioni, delle parole. Alla musica si unisce il discorso, e questa è la determinazione originaria di essa. E tuttavia la musica può anche divenire autonoma, il che accade in particolare nell'epoca moderna, in cui essa erige gli edifici architettonici dell'armonia, che soddisfano soltanto i conoscitori. In nessun'altra arte succede in eguale misura che soltanto uno studio intellettuale possa assicurare il soddisfacimento.

* Aggiunta successiva a margine: Melodia: a) rapporto con l'armonia, (b) con il sentimento, c) libertà della melodia in queste relazioni [N.d.T.].

[È il discorso a dare alla musica il contenuto determinato; il compito della musica è accompagnarlo] La musica ha questo di eguale all'architettura, che essa non ha il suo contenuto in lei stessa; e come l'architettura richiede una divinità, così la soggettività della musica richiede un testo, pensieri, rappresentazioni, che come contenuto determinato in lei non si trovano. Ad apportare tale pienezza è l'arte della parola. Il suono (si connette) a un contenuto spirituale come tale. La musica non autonoma si limita a rivestire, e quanto più autonoma essa diventa, tanto più essa viene ad appartenere solo all'intelletto, ed è una mera artificiosità, che esiste solo per il conoscitore ed è infedele allo scopo dell'arte.

[Il discorso, in quanto è il contenuto dell'arte, della musica, l'abbassa a semplice mezzo e diviene così il discorso che percepisce se stesso: la poesia Terza sezione L'arte della parola, ovvero la poesia. Essa è l'unità dell'arte figurativa e di quella dei suoni, giacché essa è la figura determinata, che mediante il discorso percepisce se stessa]

LA POESIA L'arte della parola dunque è la terza dopo quella figurativa e quella dei suoni. Essa contiene il suono, il soggettivo, il principio del percepire se stessa. Le immagini scultoree non percepiscono se stesse. Nell'arte della parola al suono si unisce la determinatezza della figura propria delle arti figurative. Il contenuto dell'arte della parola, la configurazione determinata che viene posta nell'elemento soggettivo, è la rappresentazione, e il contenuto dell'arte della parola è l'intera ricchezza della rappresentazione, lo spirituale che è presso di sé, che è in un elemento che appartiene allo spirito stesso. Quando il suono acquista un tale compimento, viene abbassato a mero strumento, è solo un segno e diventa parola, e questa espressione è dunque diversa dal contenuto stesso.

[Il suo elemento è l'immediatezza superata dell'esistenza, l'esistenza dello spirito in lui stesso: la rappresentazione] Il contenuto è la rappresentazione, l'esteriorità di lei è il suono come segno, il suono che dunque è mero strumento. Il suono come tale, come cosa sensibile, non è più esso stesso l'esteriorità del contenuto,

che si esprime bensì, ma non è più presente immediatamente nel sensibile, giacché esso è abbassato a segno. Così si dovrebbe vedere più dappresso quale sia qui propriamente l'esteriorità, l'oggettività della Cosa. (*) Occorre perciò dire che è la rappresentazione stessa l'elemento, il modo, in cui il contenuto sostanziale diviene per sé. La Cosa, il contenuto deve diventare oggettivo per lo.

spirito: lo diventa nella coscienza come qualcosa di rappresentato. Il materiale qui è questo, come in precedenza lo era il marmo o il colore o il suono. Lo spirito si fa oggettivo per sé sul suo proprio terreno; possiede i suoi oggetti dinanzi a sé come rappresentazione, la lingua diventa un mero strumento in parte della comunicazione, in parte dell'immediata esteriorità della rappresentazione. La Cosa nella poesia non è più immediatamente esteriore, anzi si dà in rappresentazioni; e infatti un'opera poetica può venir letta, e si può anche tradurla in altre lingue, portarla in altri rapporti sonori. È indifferente se noi ascoltiamo o leggiamo un'opera poetica. La rappresentazione è l'elemento vero e proprio attraverso il quale la Cosa ci diviene obbiettiva.

[In questo elemento ogni materia trova posto in tutto il suo intero dispiegarsi, che però in quanto esistente cade nel tempo e diventa una successione, la quale tuttavia viene ricompresa in unità dallo spirito] La rappresentazione è quindi l'elemento interamente universale nel quale trova posto ogni materia in accordo col suo più vario sviluppo. E lo sviluppo della materia deve avvenire nel tempo, come una serie di presentazioni. L'azione dello spirito è la materia più concreta e possiede la sua storia, il suo sviluppo. Anche il fiore li possiede. La rappresentazione contiene la possibilità di presentare la materia nel suo più compiuto sviluppo. Questa materia ha però anche un difetto, e cioè non è tanto determinata quanto lo è l'intuizione sensibile. La rappresentazione è di natura spirituale, e dunque le spetta già l'universalità che appartiene al pensiero.

* Aggiunta successiva a margine: Introduzione: 1) Poesia: totalità delle arti figurative e della musica; 2) Delle arti romantiche: a) differenza dalla pittura b) differenza dalla musica c) peculiarità; 3) Arte universale e suo contenuto. Suddivisione: 1) Il poetico come tale 2) L'espressione poetica 3) Generi della poesia [N.d.T.].

La rappresentazione non può dunque presentare la Cosa concretamente in un oggetto, come l'immagine scultorea. Ciò è per un verso una manchevolezza solo del lato sensibile, giacché esso dà il molteplice solo come successione, e lo spirito in sé unito riunisce in un'unica immagine quel che la rappresentazione o il discorso rende come susseguirsi: lo spirito cancella questo susseguirsi. La questione, allora, è come la poesia si distingua dalla rappresentazione della prosa.

Questa domanda, per sé, è molto astratta. Entrambe sono così vicine l'una all'altra che tracciare un confine determinato è impossibile. Per il caso singolo la separazione non è possibile. Ma i principali aspetti che trasformano il discorso in poesia sono i seguenti.

[La rappresentazione diventa arte quando presenta il suo oggetto come un tutto organico, che possiede uno scopo per sé; come uno scopo che non è uno scopo astratto universale, ma essenzialmente lo scopo di un individuo, che lo trae da sé medesimo] La rappresentazione come opera d'arte deve in primo luogo essere un tutto organico, possedere per sé uno scopo determinato. Richiesta l'unità spirituale dell'individualità, tutto deve collegarsi a uno scopo: nell'Iliade, per esempio, questo scopo è l'ira di Achille.

In secondo luogo, questo scopo deve essere uno scopo individuale, non qualcosa di astrattamente universale, al quale l'individuo serva, bensì uno scopo che appartiene allo spirito, all'animo di un individuo. Uno scopo di tale genere è l'ira di Achille, l'ira che è soltanto di questo particolare individuo.

[Per questo motivo la storia come tale non è contenuto della poesia in quanto essa, come avvenimento esteriore, è per l'individuo una condizione data e, per molti lati, si rimette alla casualità] La storia, per esempio, possiede certamente un lato che (inclina) verso l'arte, deve assumere il vario contenuto degli avvenimenti nella rappresentazione e creare a partire da esso, presentare per la rappresentazione, operare la connessione in modo tale che lo scopo scaturisca da questa presentazione: noi parliamo dell'arte di Erodoto ecc. E tuttavia queste presentazioni non appartengono all'arte libera, perché da un lato il loro contenuto è un contenuto dato, dall'altro lo

scopo non è uno scopo che sia scaturito dalla volontà dell'individuo, e appare al contrario come posto dall'esterno. Quel che accade è per un verso prodotto dal carattere dell'individuo, ma per un altro vi ha un ruolo la casualità. È la natura del contenuto quel che rende prosa la storia. Si tratta di uno scopo universale, che viene assegnato all'individuo. La maniera poetica di trattare la storia non la rende ancora poesia. La Cosa non procede dall'individuo come tale. L'epoca degli eroi non è epoca storica, anzi sta al di là della storia e appartiene all'arte. Certamente, lo scopo di un'opera poetica può anche essere di specie del tutto universale, come nella Commedia di Dante, che presenta il mondo divino, l'interamente universale, e il rapporto che con esso ha l'individuo. Ma nel mondo cristiano l'individuo come tale è scopo infinito, e questo scopo universale è insieme quello individuale dell'individuo. In questo mondo divino si ha a che fare con l'individuo. Lo Stato è per sé; nel mondo divino l'individuo non deve venir sacrificato. L'individuo è in- e per se stesso scopo in sé, e attraverso questa determinazione la storia è esclusa dall'arte, giacché essa è uno scopo, che 265 non è posto come scopo individuale, ma libero dall'individualità come tale.

[In terzo luogo, le parti debbono essere membra del tutto organico, e cioè essere per sé libere, autonome, ma tali da superare al contempo la loro autonomia di contro all'unità del tutto] In terzo luogo le parti debbono apparire come parti dell'organico, come elaborate per sé. Bisogna soffermarsi sul particolare, come se ogni particolare per se stesso fosse lo scopo. L'intelletto considera ogni cosa solo sulla base di una finalità determinata, il particolare per l'intelletto non è libero. Nell'arte le parti debbono apparire bensì come membra, e tuttavia come in sé libere, per sé sussistenti.

Quanto dunque esse sono connesse nell'unità, altrettanto debbono apparire prive di intento. È questo quindi il lato per via del quale principalmente la poesia si distingue dall'oratoria. (*)

* Aggiunta successiva a margine: a) possiede uno scopo come posto dallo spirito e perciò libero; b) intento pratico: accordo delle parti per esso; c) sviluppo non libero dello scopo: sussunzione sotto principi generali [N.d.T.].

Quest'ultima possiede uno scopo, uno scopo individuale, e la realizzazione di esso è qualcosa di posto dallo spirito; in questo senso si tratta di un prodotto libero. E tuttavia in esso c'è un intento, e tutte le parti della realizzazione sono eseguite con un intento determinato, e questo intento determinato è posto in loro. Inoltre vi sono regole e principi stabiliti. Lo scopo non si elabora liberamente per se stesso, ma al contrario esso viene fatto valere mediante la sussunzione sotto principi. Il rapporto è un rapporto puramente statico. È il tutto a essere intenzionale, e l'intenzionalità appare in tutte le parti ed è una connessione di causa ed effetto, principio e conseguenza - delle categorie dell'intelletto - ovvero (sta) in connessione esteriore. Le singole parti non scaturiscono dall'animo libero. Il contenuto consistente nei rapporti della vita moderna, la (rappresentazione) di funzionari statali, ministri, non è un contenuto poetico perché gli individui stanno in rapporti determinati, la serie delle loro azioni è in parte conforme a uno scopo, in parte il lato principale del loro agire risiede in lati già predeterminati. Il particolare dunque deve essere libero per sé, ma possedere una connessione interna. È richiesta un'unità vivente, animata, non quella dell'intelletto astratto.

[La presentazione di questo contenuto è in genere l'espressione, la quale, per esser poetica, non risiede nelle parole come tali, ma, giacché l'elemento sensibile della poesia è la rappresentazione stessa, consiste nella particolare formazione della rappresentazione] Per ciò che, in secondo luogo, concerne l'espressione poetica, essa appare peculiare alla poesia. La differenza principale rispetto alla prosa concerne però la forma sostanziale che abbiamo chiarito. L'aspetto poetico dell'espressione sembra risiedere nelle parole, ma queste sono soltanto segni per la rappresentazione. Per quel che concerne l'espressione, nella misura in cui essa fa astrazione dall'udibilità, essa è la maniera in cui il contenuto deve venir formato nella rappresentazione al fine di esser poetico. Espressione formata è la rappresentazione formata in guisa particolare. Dobbiamo fare una duplice distinzione. Quando diciamo 'rappresentazione', intendiamo il contenuto e distinguiamo da esso la sua espressione. Ma abbiamo già notato che il contenuto in genere

viene presentato nel modo della rappresentazione. In questo caso dunque è la rappresentazione stessa a essere il modo dell'espressione, la manifestazione del contenuto.

[La rappresentazione in genere sta a mezzo tra l'intuizione e il puro pensiero e diventa poetica per il fatto che essa presenta l'astratto universale del pensiero in forma sensibilmente concreta, individuale, e quindi in forma d'immagine] Nella pittura, il contenuto viene presentato in colori e figure sulla base della spazialità. Nella poesia può esserci il medesimo contenuto, e tuttavia esso è espresso nella rappresentazione. Se parliamo quindi di espressione, essa è la medesima cosa della rappresentazione. La cosa importante è dunque se il contenuto è rappresentato prosaicamente o poeticamente. La rappresentazione non ha la determinatezza sensibile dell'intuizione. D'altra parte però la rappresentazione non è neppure il pensiero come tale, bensì sta a mezzo tra intuizione e pensiero, è rappresentazione per immagine. L'aspetto intellettuale della prosa consiste nella guisa astratta, comprensiva. Se parliamo ad esempio di causa ed effetto, questo è un rapporto intellettuale come tutte le determinazioni della riflessione.

Se diciamo per esempio 'di mattina', questo è un ben noto rapporto temporale. Ma se il poeta dice «Quando sorse Eos dalle dita rosate», a essere espressa è la medesima cosa, ma noi non avvertiamo la rappresentazione astratta, e otteniamo invece quella per immagini. Se poi diciamo «Ha vinto Alessandro», questa è una rappresentazione in sé concreta; espressa con «vittoria», essa è concentrata in una determinatezza più semplice. Altrettanto: se parliamo di gioia, piacere, tutte queste sono astrazioni, scialbe, grigie, indeterminate e prosaiche. L'aspetto essenziale dell'espressione poetica risiede dunque nel modo della rappresentazione. Quel che costituisce l'espressione poetica appartiene a questa regione, che segna il passaggio dal rappresentare come tale al pensiero. Possiamo avere qualcosa di assolutamente sensibile nell'intelletto, senza percepire la sua immagine. Se per esempio diciamo 'il sole', noi capiamo senza aver l'immagine davanti alla rappresentazione: comprendere qualcosa è diverso

dall'averne la rappresentazione. (*) Attraverso l'espressione poetica in generale il pensiero astratto deve essere nuovamente ricondotto alla più concreta rappresentazione. Noi per esempio leggiamo lettere dell'alfabeto, che sono segni di suoni; considerandole noi capiamo subito quel che leggiamo, senza in tutto ciò avere dinanzi a noi i suoni. Lettori poco pratici debbono pronunziare i suoni per poter comprendere quello che leggono. Il medesimo accade con quel che noi abbiamo nella memoria nella guisa del pensiero, quel che abbiamo in mente senza aver bisogno perciò della rappresentazione della Cosa.

[La rappresentazione, in quanto è questa presentazione del contenuto in immagine concreta, è perifrasi] Ora la rappresentazione, per essere poesia, deve essere conformata in modo tale che non sia un semplice comprendere; la Cosa quindi non deve essere in noi semplicemente nella guisa dell'intelletto, ma deve venirci davanti in immagine. Qui ha il suo luogo quel che chiamiamo perifrasi.

[Ma la perifrasi ci pare superflua solamente se la confrontiamo con la comprensione intellettuale] * Aggiunta successiva a margine: Rappresentazione poetica: a) in genere in forma d'immagine; b) pars pro toto: perifrasi, esposizione; c) rappresentazione impropria, aa) infinita, (ab) metafora, immagine, paragone, (ac) [N.d.T.].

Noi consideriamo perifrasi molte cose che nel poeta non lo sono affatto e sembrano tali solo in confronto alle determinazioni astratte con le quali il contenuto ci è altrimenti familiare nell'intelletto. Il linguaggio poetico può dunque parere un giro vizioso, una superfluità inutile. Se per esempio diciamo: «Alessandro ha marciato contro la Persia», questo è familiare al nostro intelletto; il compito del poeta è fare in modo che noi nella rappresentazione ci soffermiamo sull'immagine. Per questo Omero dà a ogni eroe un epiteto, che ci obbliga subito ad avere davanti a noi qualcosa di concreto. L'epiteto dipinge innanzi a noi l'immagine. Usualmente noi non siamo abituati a fare la differenza tra l'aspetto intellettuale e la rappresentazione. E la rappresentazione formata in immagine dunque a costituire la poeticità. Ci sono poi altre forme

dell'espressione, che producono un'ulteriore differenziazione. Una di esse è l'espressione propria o impropria.

[La perifrasi procede fino alla differenza dell'espressione propria e impropria; l'espressione propria presenta soltanto la Cosa come tale; quella impropria ne impiega per la sua presentazione anche una seconda] L'espressione propria presenta unicamente la Cosa, quella impropria ne aggiunge una seconda. Un'espressione di questo tipo è quella delle metafore. In esse a un contenuto se ne aggiunge un altro, che appartiene soltanto al lato superfluo dell'espressione e può essere utilizzato solo parzialmente, appartiene al primo contenuto solo per un lato determinato: per esempio, quando Omero paragona Aiace, che non vuole fuggire, a un asino ostinato. È in particolare l'espressione romantica a essere così sfarzosa, perché il romantico è qualcosa di soggettivo, che si perde in una molteplicità della materia che è solo accessoria. Questi sono i momenti principali dell'espressione. L'espressione impropria appartiene piuttosto al romantico, Omero e gli antichi in genere si esprimono sempre in maniera diretta.

[La rappresentazione ha la sua exteriorità immediata nel discorso, che in quanto appartenente all'arte non deve essere casuale, ma anzi determinato in- e per-sé, e ha quindi a propria determinazione la versificazione] 269 In terzo luogo c'è ancora il lato della versificazione. Il discorso è determinato per essere discorso parlato, sebbene questo non sia essenzialmente necessario. Alla poesia la versificazione appartiene in modo essenziale. La prosa poetica è un'entità ibrida, che non è adeguata alla sua determinazione. La versificazione è il profumo della poesia ed è più essenziale dell'espressione impropria. Essa ci dà subito a conoscere che siamo su di un terreno diverso rispetto a quello della coscienza comune. Contemporaneamente, il poeta trova nel verso un vincolo che lo obbliga a dar forma sulla base di questo lato sensibile dell'espressione e a occuparsi della conformazione dell'espressione, nella misura in cui essa è rappresentativa. La cura si estende insieme anche alla conformazione della rappresentazione.

Si può essere facilmente indotti a pensare che la versificazione sia un vincolo a cagione del quale vanno perduti una quantità di

buoni pensieri. A parecchio, certo, il poeta deve rinunciare, ma d'altra parte la versificazione è anche d'aiuto, obbliga il poeta a ricercare, a indagare da ogni lato la sua rappresentazione. Questa formazione del sensibile è richiesta immediatamente per sé. Dapprima, il modo essenziale in cui le parole debbono risuonare è indeterminato; tuttavia nell'arte non deve esistere nessun lato che non sia formato; l'opera d'arte non tollera nulla di casuale, ma solo ciò che è stato configurato dallo spirito. La versificazione è un lato sensibile e deve essere adeguato al contenuto che in essa deve apparire.

[Attraverso l'elaborazione dell'esteriorità del contenuto si produce il comportamento teoretico, giacché noi non ci sprofondiamo nel contenuto come in un immediato, ma lo abbiamo dinanzi a noi come qualcosa di formato dallo spirito] Essa è il respiro esteriore, il tono generale del tutto, e in essa poi accade che, giacché da questo lato l'esteriorità è formata per se stessa, ci sia in ciò un affrancamento dell'animo dalla serietà del contenuto, poiché noi lo abbiamo come un che di oggettivo dinanzi a noi. Il contenuto viene posto al di fuori di noi e viene cagionato il comportamento teoretico.

Abbiamo l'antico genere di versificazione e la rima. Il primo è la versificazione meramente ritmica, che si ferma alla lunghezza e brevità dei suoni, nella quale il movimento delle sillabe è da considerare in relazione alla durata. L'accento delle parole, a sua volta, è qualcosa di ben diverso, si collega al senso e non si connette alla lunghezza e brevità propria delle sillabe. Il secondo tipo di versificazione non si fonda soltanto sulla lunghezza e la brevità, e la rima è invece un risuonare materiale, viene preso in considerazione il suono stesso: mediante l'uniformità dei suoni si produce un'eufonia.

[Poiché il discorso si articola in suoni, esso cade nel tempo, ed è dunque la battuta a venire in luce in esso; ma la battuta si ripete piuttosto ritmicamente che in astratta uniformità] Per quel che riguarda più dappresso il metro in genere, c'è il fatto che in esso viene in primo piano la battuta: una durata si ripete, e in questo modo l'io si trova nuovamente in movimento. A essere negato è il

perder senza regole se stesso nel suono. Nella versificazione esclusivamente ritmica la battuta non è una legge tanto essenziale: certamente l'esametro possiede la battuta, ma gli altri metri non la posseggono altrettanto determinatamente. C'è una grossa disputa intorno alla questione se la battuta vera e propria sia presente nei metri antichi allo stesso modo che, per esempio, nel nostro giambo: Voss lo ha creduto, ma questa è una vuota opinione.

Noi siamo abituati alla determinatezza della battuta per via dei nostri metri. Abituamente le tragedie degli antichi sono scritte in versi di sei piedi, pochi dei quali tuttavia constano di puri giambi; anzi la bellezza sta proprio nel fatto che gli spondei si alternano ai giambi, che i piedi dispari, l'uno, il tre, il cinque, sono spondei o piedi equivalenti. Anche i nostri giambi tedeschi posseggono spondei, per esempio: «Freiheit und Gleichheit hòrt man schallen» («Libertà ed eguaglianza si ode gridare»). La maggior parte dei trimetri degli antichi cominciano con uno spondeo. Anche Goethe impiega spesso tali spondei. Nello stesso metro giambico dunque gli antichi non hanno osservato la battuta. Il nostro metro giambico con battuta rigida è la cosa più insopportabile. Ogni metro possiede un carattere particolare, e il poeta deve impiegare ciascuno di essi per un determinato tono poetico. L'epico è semplice, il lirico deve essere più vario. Il giambico è diverso dal trocaico; quest'ultimo è adatto per la quieta contemplazione. La cosa principale nel metro è la rima. Essa appartiene soltanto alla poesia romantica, mentre la mera ritmicità appartiene a quella classica.

[Il discorso è al contempo articolato in suoni, e così la versificazione consiste nel ritmo sonoro. Questo accade nelle lingue antiche, nelle quali il risuonare e il ritmo sono in unità immediata] Se prendiamo qui in considerazione la struttura delle lingue, noi vediamo che nelle lingue antiche una delle cose principali è la coniugazione. Queste modificazioni vengono indicate mediante sillabe aggiunte, e in tal modo la sillaba radicale può venire alterata di molto. Nelle nostre lingue accade qualcosa di diverso. Noi indichiamo separatamente i tempi e le persone. Per esempio i Latini dicono: amaverunt, e qui la sillaba radicale è soltanto am, e tutto il resto è solo modificazione accidentale. Allo stesso modo nel greco

tupteo, (*) dove tup- è la radice, che si modifica in molti modi. Vediamo subito quel che così viene reso possibile. L'aspetto sostanziale della sillaba radicale non interessa così tanto per se stesso e permette di prestare ascolto al suono come tale. In tali suoni è possibile udire più facilmente il canto per se stesso.

[Invece nelle lingue moderne questa unità si dissolve, per il fatto che ogni parola è parola radicale, ragione per cui il risuonare come tale va perduto, e deve ora essere posto] Invece nella nostra lingua le modificazioni sono separate dalla parola fondamentale, costituiscono singole parole: io, tu, egli; essere, avere, werden. In questo modo succede che una parola radicale rimane concentrata, non si espande in una molteplicità di suoni, ma è efficace per se stessa. La mera modificazione costituisce a sua volta una singola parola. Perciò noi siamo per così dire vincolati a fermarci al senso di ogni parola, e non possediamo alcuna sonorità del cui movimento ci possiamo interessare. Presso di noi la cosa dominante è l'accento ed esso si attiene al significato fondamentale. Noi udiamo sulla base di quest'ultimo e in conseguenza afferriamo la brevità e la lunghezza. Se per esempio diciamo: «sage nicht», «rede mir», «geht hin» («non dire», «parlami» «va là»), questi sa, re, ge sono brevi in- e per-sé, ma a causa dell'accento sono lunghi. Presso di noi la ritmicità possiede minore libertà di estendersi per se stessa.

[Questo risuonare posto è la rima] Perciò, se dobbiamo prestare attenzione al risuonare come tale, dobbiamo essere coinvolti più materialmente, ed è quello che fa la rima. Il ritmo porta a considerare solo il rapporto temporale, nella rima quello che interessa è l'identità del suono come tale. Alla potenza della lingua in rapporto all'accento deve essere dato un più forte contrappeso dal lato sensibile, ed è per questo che, d'altro canto, la rima è propria della poesia romantica.

[Così a essere posto non è più soltanto l'unico lato del ritmo, ma anche l'altro, il risuonare, e la versificazione è l'esser-posto di entrambi, che non sono più in unità immediata, ma in unità negativa]

* Così nel testo. Ma il verbo greco è Tupto [N.d.T.].

Il percepire se stessi viene rafforzato, viene posto in risalto nell'identità di suoni della rima, la quale fa sì che noi siamo ricondotti a noi stessi. La rima favorisce tutto questo: il lato soggettivo viene a emergere. I versi si approssimano alla musicalità, e ciò è un affrancamento dalla materia, che è la peculiarità del romantico. La rima si è elaborata come necessaria per se stessa. È presente nella lingua araba, e tuttavia in Occidente è più antica del contatto tra l'Occidente e gli Arabi. Nella cristianità si è presentata in latino, negli inni ambrosiani, che sono stati composti nel IV secolo; anche sant'Agostino componeva rime.

Abbiamo già detto che non può essere data alcuna determinazione semplice mediante la quale la poesia si possa distinguere dalla prosa, perché la poesia è in sé concreta e può tener fermi molteplici lati. Nella pittura queste distinzioni sono più nette: qualcosa di semplicemente schizzato è un disegno, eseguito in bianco e nero è un'incisione. Così può essere anche nella poesia: la materia può essere offerta molto poeticamente, possedere una dizione molto bella, senza essere un'opera d'arte, senza essere poesia, se il contenuto sostanziale per se stesso non è di natura poetica. E neppure è possibile dire di singole frasi se esse sono poetiche o prosaiche, allo stesso modo in cui un singolo colpo di pennello non possiede in se stesso alcuna misura che decida della sua appartenenza alla pittura.

[Articolazione determinata della poesia in sé in 273 I) Il contenuto, che si configura come poesia nella rappresentazione] Per quel che concerne la suddivisione della poesia, va considerato da un lato il contenuto nella guisa della sua rappresentazione, mentre dall'altro la lingua è discorso, e questo concerne l'esistenza esterna. Poiché il discorso esiste soltanto come discorso dell'uomo (mentre le opere di scultura sussistono nella loro materialità), e il suo sussistere è il soggetto parlante, l'essere umano, fa il suo ingresso qui il rapporto dell'opera poetica con il lato della sua esistenza.

Questi due lati debbono avere una connessione necessaria, proprio come è una necessità impiegare colori oppure metallo.

[A). la poesia epica come presentazione dell'in-e-per-sé-essente nella forma dell'accadere oggettivo] Nel complesso il contenuto può avere tre forme.

In primo luogo, è un contenuto oggettivo, un mondo esteriormente dispiegato, un'immagine scultorea della rappresentazione, in cui la Cosa procede libera per sé, si sviluppa nella sua oggettività mentre il poeta si trae indietro.

[B). la poesia lirica come presentazione dell'in-e-per-sé-essente, come esso è saputo in sé dal soggetto] In secondo luogo, il contenuto è stato d'animo soggettivo, quel che riempie il soggetto, che possiede in sé il contenuto e lo esprime, come si sa in sé, esprime il movimento interiore stesso.

[C). la poesia drammatica come presentazione dell'in-e-per-sé-essente, come esso è saputo in sé dal soggetto che ne fa un accadere oggettivo] Il terzo è l'unione dei primi due, in modo tale che quel dispiegamento dell'oggettività appartiene al soggetto.

In questo modo abbiamo la poesia epica, quella lirica e quella drammatica.

Nella poesia epica si sviluppa nella rappresentazione un mondo oggettivo dello spirito. La lirica tratta la soggettività come tale, la poesia drammatica l'azione del soggetto.

[II) L'esistenza esteriore di queste figure determinate

A) l'epos ottiene esistenza esteriore mediante la recitazione meccanica dei rapsodi] L'altro lato è costituito dal materiale nel quale questo contenuto imprime. È il discorso, che ha esistenza mediante il soggetto. Es; emerge come lato necessario del contenuto e si determina sulla base di questo. E poiché l'oggetto dell'epos è un mondo oggettivo, il lato soggettivo è la lingua, l'esistenza del discorso, un discorso che si tiene altrettanto lontano dalla presentazione oggettiva, un discorso per dir così meccanico. L'epos presso gli antichi era detto, recitato dai rapsodi. Questo parlare è piuttosto meccanico. L'esistenza di questo discorso è una recitazione esteriore.

[B). la lirica come espressione della soggettività prende in considerazione anche l'interiorità di colui che parla, che diventa cantore e recita musicalmente] Il contenuto della poesia lirica è quel

che riempie il soggetto come tale. Viene preso in considerazione più che il semplice esistere esteriore. È il cantore a recitare la lirica, l'esistenza di essa è musicale.

[C). il dramma come presentazione del soggetto che oggettiva se stesso richiede per la sua esistenza tanto la soggettività come discorso quanto anche la sua presentazione oggettiva per mezzo dell'intera persona dell'attore] Infine, il contenuto del dramma è un contenuto oggettivo, è oggettività spirituale concreta, l'agire. In questo caso viene preso in considerazione l'intero soggetto che deve dare esistenza al discorso, l'intera persona di colui che recita. Il lato soggettivo è completato; la prima guisa è soltanto il parlare meccanico, il secondo è quello musicale. I rapsodi, secondo la testimonianza di Platone, erano gli uomini più poveri di conoscenze. Nel dramma il lato soggettivo deve essere presentato oggettivamente, a dover essere presentato è il parlare stesso: qui si richiede la totalità della presentazione.

Sulla base di questa suddivisione dovremmo caratterizzare queste figure.

[Prima sezione L'epos. Concetto dell'epos. L'epos è il contenuto espresso come un accadere oggettivo, così che esso viene recitato sulla base dell'intera estensione delle sue circostanze] L'epos L'epos esprime quello che la Cosa è; l'oggetto come oggetto, l'estensione delle circostanze; a essere espresso è l'intero oggetto nella sua esistenza.

[Questo accade dapprima negli epigrammi come iscrizioni sui monumenti, nelle sentenze come espressioni di quel che è giustizia, di quel che è dovere] Così l'epos ha avuto inizio con l'epigramma, che era una semplice iscrizione su monumenti. Esso dice quel che la Cosa è. Questi epigrammi erano scritti su qualcosa, ma era richiesto un contenuto autonomo, non un contenuto esteriormente presente. Essi sono poi sentenze: la commozione e l'arbitrio sono esclusi, essi esprimono quel che è dovere, quel che è etico. Sono poi EJiri i detti aurei di Pitagora. E come l'eticamente vero è espresso epicamente, così anche l'antica filosofia era epica. I frammenti dei filosofi

antichi sono (concepiti) in tono epico, per quanto subito vi si mescoli già il lirico. (*) Anche questi filosofemi esprimono quello che è, hanno carattere epico. In eguale maniera stanno le cose con i poemi didascalici, come quelli di Esiodo: in tutto ciò il tono è epico.

[Ma il loro contenuto è astratto; il contenuto della poesia invece è la spiritualità concreta in figura individuale] E tuttavia noi non chiamiamo ancora epopee questi poemi. Ma la differenza non è quella del tono, ma quella del contenuto. Infatti quel contenuto non è ancora la concreta sentenza morale poetica; i filosofemi si fermano all'universale, il contenuto non è ancora veramente poetico. Quest'ultimo è la spiritualità concreta in figura individuale. E poiché l'epos ha per oggetto quel che è, esso ha per oggetto un'azione, un accadere nel suo intero sviluppo e nella sua intera estensione, l'azione rappresentata nel suo mondo.

[L'epos presenta dunque un'azione individuale in tutta la sua estensione, come un accadere nel quale la persona è in unità immediata con le sue circostanze ed è guidata da esse, in modo tale che l'azione stessa viene presentata solo come effetto delle circostanze] L'azione è individuale, perciò l'epos per oggetto non ha la storia, la patria, non ha per contenuto personaggi universali, biografie. Infatti nella biografia c'è solo l'unità del personaggio, non l'unità veritiera e oggettiva dell'azione. Il contenuto dell'epos è dunque la totalità di un mondo nel quale accade un'azione individuale. (**) Qui fanno il loro ingresso gli oggetti più disparati che appartengono alla totalità di un mondo, la località geografica; ma questi momenti naturali non sono le cose principali, sono solo momenti accessori. Poiché l'oggetto è l'azione, subentrano anche le materie del lirico e del drammatico, ma esse stesse come un accadere oggettivo] A essere oggetto non è solo l'azione come tale, ma anche pensieri, spiegazioni e giustificazioni; subentra la materia del drammatico e del lirico.

* Aggiunta successiva a margine: 2) Determinazioni particolari: c) unità del tempo, a) totalità dell'accadere nell'azione particolare; b) sviluppo epico: aa) descrizione particolareggiata, b) motivazione epica, c) ritardamento dell'azione; d) connessione nella totalità [N.d.T.].

** Aggiunta successiva a margine: aa) totalità degli oggetti; aaaa) materia per sé all'interno dell'azione particolare. L'Odissea è la più bella; c) situazione determinata come inizio. L'Iliade la più bella di tutte [N.d.T.].

Ma, appartenendo all'epos, anche questi lati debbono essere soltanto momenti, e non sottrarre all'epos il suo carattere epico. Gli individui debbono concorrere all'azione tanto quanto le circostanze. Quel che gli uomini fanno deve apparire come intreccio delle circostanze. Infatti l'epos presenta ciò che è, e dunque anche le azioni debbono avere questo carattere.

[Poiché ad agire sono le circostanze, nell'epos domina il destino] È nell'epos che domina il destino, e non nel dramma. Nell'epos c'è un intero mondo in cui l'azione, le decisioni sono solo singole decisioni nel tutto, che appartiene altrettanto alla necessità esteriore che al volere. Così è posta la differenza del tono drammatico e di quello epico.

[Invece nel dramma le circostanze sono soltanto ciò che sono rese dalla decisione del soggetto che agisce, il quale afferma se stesso oppure va in rovina proprio in questo affermare] Nel dramma l'oggetto, l'azione come tale è posta attraverso il carattere dell'essere umano, attraverso il volere. Il volere è qui il fondamento di tutto quel che accade. La situazione, le circostanze sono qui soltanto quel che lo spirito e l'animo fanno di loro, e il modo in cui quest'ultimo reagisce di fronte a esse. L'essenziale è l'interiore, il volere. Nell'epos le circostanze valgono assolutamente; quel che è compiuto dall'uomo è transeunte proprio allo stesso modo in cui è transeunte quel che è il caso a compiere. Il coraggio per esempio è uno degli oggetti dell'epos, e non è invece drammatico.

L'animosità appartiene alla natura, in quanto risiede nel sangue: vi appartiene allo stesso modo in cui vi appartiene la forza dello spirito. Il coraggio inoltre è indipendente anche dal contenuto dell'azione. Nel dramma a essere oggetto non è il lato naturale e l'aspetto formale del coraggio, ma la volontà come giustificata o non giustificata, la volontà che conosce il proprio diritto e vuole sulla base di esso. La virtù dell'epos è invece naturale, casuale. Nel dramma l'individuo deve far valere quel che egli vuole, e quel che egli vuole, deve e richiede, si fonda sul suo carattere ed è questo che l'individuo deve affermare. Nell'epos invece hanno altrettanto valore le circostanze, i rapporti. Troveremo subito tutto questo in Omero.

[Nell'epos valgono le circostanze come tali, ed esse sono quel che determina le azioni, le quali a loro volta appaiono esse stesse come accadimenti, come circostanze. Esempi in Omero: l'addio di Ettore e Andromaca] Prendiamo ad esempio il modo in cui è presentato Ettore, quando prende commiato da Andromaca: esso è epico, non drammatico.

Andromaca gli mette davanti tutta la sua situazione: i figli, Priamo.

Ettore dice di tener conto di tutto ciò, ma teme i Troiani, non vuole apparire vile; certo, verranno giorni in cui non ci sarà più Ilio ecc.

I rapporti vengono enumerati, e questo non sarebbe drammatico.

Altrettanto, quando i prigionieri raccontano della loro patria, questi sono rapporti oggettivi, circostanze; e tuttavia anche questo non è drammatico.

[Nel dramma la commozione non può scaturire dalle circostanze, ma dalla decisione] Narrazioni di questo tipo sono episodi commoventi. E tuttavia episodi commoventi che sono creati dalle circostanze, per quanto compaiano nei drammi moderni, non sono drammatici, perché il dramma può agire soltanto mediante quel che è decisione dell'animo, (solo mediante la maniera) nella quale l'animo regge questi rapporti, impone in essi il proprio carattere. Nell'epico l'individuo può apparire sottomesso ai rapporti, essere il risultato dei rapporti, che sono quel che conta, ma nel dramma quel che deve contare è il carattere. Nell'epos azione e circostanze hanno lo stesso peso, il carattere e la necessità dell'esteriore stanno, con egual forza, l'uno accanto all'altro, mentre l'individuo drammatico deve dispiegare se stesso.

Questo è in generale il tono epico.

Per quel che concerne la materia dell'epos (la materia, cioè la materia determinata, è sempre in ogni poesia la cosa principale; l'espressione non può venir separata dal contenuto stesso), quel che è da considerare più dappresso è quanto segue.

[L'epos presenta dunque la totalità oggettivamente sviluppata di una condizione nella quale si agisce. In quanto azione, la condizione è determinata, e rende necessaria l'azione determinata] La materia

dell'epopea è la totalità di un accadere, che deve essere il mondo di un popolo nel suo sviluppo oggettivo, nella totalità dei suoi rapporti. È in esso che si deve agire; esso va dunque preso in una particolare condizione, che rende necessaria l'azione. Questa azione poi è uno scopo finale determinato, comprendere e porre gli individui.

[L'azione è soltanto individuale, ma come azione di una condizione totale è l'azione di popoli: le loro guerre] Questa azione, la condizione particolare di un popolo, può essere solo una condizione di guerra. Si potrebbe anche immaginare che l'intera storia del mondo venga posta a oggetto di un'epopea, il cui eroe sarebbe lo spirito dell'uomo, l'umano.

[Rappresentazione della storia del mondo come epos: in essa l'eroe sarebbe l'idea] Ci si potrebbe rappresentare la cosa in questo modo: che lo spirito umano sia l'eroe, che si porta a compimento nella storia del mondo; e tuttavia questa materia sarebbe troppo elevata per l'arte: infatti vi sarebbe come sfondo l'idea universale, che però non è individua, mentre l'arte deve dare figure individuali.

[Ma l'idea non è un individuo, anzi dovrebbe apparire come una serie di individui, la cui sequenza però apparirebbe casuale, e quindi non propria dell'idea: cosicché d'altra parte, se l'idea si mostrasse come la cosa dominante, la presentazione attraverso individui frutto d'invenzione si darebbe a vedere solo come allegoria] Quel che si può immaginare è soltanto questo: che questa epopea potrebbe presentarsi come una serie di figure, simili alle incarnazioni indiane, ma al cospetto dell'idea questa mera apparenza in figure inventate impallidisce. Se esse avessero verità, il contenuto sostanziale fuggirebbe via, mentre se a dominare il tutto fosse uno spirito, un concetto, l'intero quadro sarebbe soltanto allegorico. Oppure, se determinate individualità si facessero avanti in una serie, questa apparirebbe solo come una sequenza esteriore, che non avrebbe alcuna connessione essenziale, veritiera; giacché soltanto l'idea è una tale connessione, e l'idea non è lo scopo di un individuo.

[L'azione, in quanto determinata, è in collisione con altro; questa collisione è lo stato di guerra dei popoli. Nella guerra l'oggetto è il coraggio, un oggetto adatto all'epos, giacché le sue azioni procedono al contempo da una condizione naturale. Inoltre in guerra

l'azione e le circostanze hanno lo stesso peso] A dover essere presentata sarà dunque una condizione particolare.

Sono occasioni, collisioni particolari a cagionare l'azione. Tale collisione è diversa da quella del dramma: nel complesso nell'epos es280 sa deve essere la condizione di guerra. Nelle guerre un popolo si oppone a un altro. L'interesse principale è qui il coraggio, ed esso è di preferenza epico, nella misura in cui considera il naturale come qualcosa di etico, che non è posto mediante il volere come tale. Inoltre in guerra l'operato della volontà e quello del caso hanno lo stesso peso. Nel dramma il mero accadere è escluso.

[La guerra però deve essere una guerra sostanziale, non una guerra casuale, intestina] Disordini civili, introduzione di costituzioni: si possono escogitare una quantità di fatti e avvenimenti interessanti di questo tipo, che da un punto di vista soggettivo e oggettivo sono analoghi, e che tuttavia non debbono essere rappresentati dall'arte. La condizione di guerra deve essere tale che a lottare l'uno contro l'altro siano popoli stranieri. Bisogna raffigurare guerre dell'Occidente contro l'Oriente, di cristiani contro mori, di Greci contro asiatici. Che in genere ci sia una tale inimicizia è adeguato al carattere epico. A opporsi l'una all'altra debbono essere nazioni diverse. Una guerra intestina non è adatta all'epos.

[Invece il dramma utilizza guerre interne, poiché l'unità di uno Stato è quel che è sostanziale, e la divisione è soltanto decisione delle persone che agiscono] Invece i tragici hanno scelto vicende nelle quali un fratello fa guerra a un altro fratello. In questo caso la peculiarità del rapporto di ostilità è fondata sull'individualità particolare di coloro che si fanno guerra. Chi muove guerra a Tebe è il figlio di Tebe, il nemico è suo fratello. La rottura dunque non è una rottura esistente, non è un rapporto sostanziale, anzi il rapporto sostanziale è proprio l'unione, ed è solo l'animo, quel che viene creduto giusto, a rompere l'unità.

[La condizione epica deve essere il terreno presupposto, sul quale l'individuo porta a compimento l'azione che è prodotta da tale condizione] Poiché è una condizione del tipo di quella descritta sopra a costituire il mondo epico, tale condizione può essere

solamente lo sfondo e costituire il terreno sul quale agisce l'individuo, oppure può accadere che sia l'individuo a costituire la condizione stessa. Il primo dei due rapporti è quello più adatto. Bisogna che la condizione ci sia già, e che l'individuo, così come determina la condizione, sia da essa determinato. Se invece in capo a tutto c'è l'individuo, la determinazione di quel che è presente ricadrà piuttosto nel carattere dell'individuo.

[Esempio nell'Iliade] Nell'Iliade la guerra di Troia è una condizione che esiste per sé. Agamennone è re dei re, e Achille uno dei re: l'intera condizione è presupposta.

[Nel Cid] Così pure accade nel Cid, il bel cavaliere del mondo romantico: i re cristiani lottano contro quelli dei mori, e il Cid è soltanto uno dei vassalli. L'azione si svolge in modo tale che sembra trattarsi di un semplice accadimento, e questa è la determinazione principale.

[Inoltre, per via dell'unità immediata dell'azione e delle circostanze, l'età dell'epica deve essere l'epoca eroica, nella quale la condizione statale non esiste ancora come legge, ma come costume] Inoltre l'epoca degli avvenimenti deve essere l'età degli eroi, nella quale la vita etica e i rapporti si sono sviluppati e diventano rapporti voluti, come i rapporti con la natura esteriore, che l'uomo utilizza come strumento.

[I doveri statali e l'intera condizione dell'eticità devono certamente essersi già sviluppati, ma non essere ancora fissati anche indipendentemente dal volere soggettivo, anzi debbono stare con esso in unità inseparata] La vita deve già essersi sviluppata da entrambi questi lati, e tuttavia i rapporti etici non debbono ancora essersi fissati in leggi, come pure l'impiego delle cose naturali non deve ancora essere divenuto un'abitudine. I rapporti etici, per quanto si siano formati, non debbono ancora essere doveri, debbono non (sussistere) ancora nella forma di regole esteriori, che si mantengono anche senza la particolarità soggettiva. I rapporti debbono essersi (configurati), ma non essere ancora evoluti fino alla stabilità, debbono essere ancora una volontà dell'individuo, esistere ancora come senso del giusto e dell'equità, come costumi. Bisogna che essi abbiano fatto la loro comparsa, e tuttavia non abbiano

ancora ottenuto potere, mediante l'intelletto, anche di contro al sentire dell'individuo. E anche il fatto che le cose naturali siano state abbassate all'uso, a strumento, non deve ancora (giungere a renderle solamente) morto strumento.

[Esempio in Omero] In Omero vediamo tutti i principi riuniti sotto lo scettro di Agamennone, ma questi non dà ordini, tiene consiglio con loro. Essi vengono indotti all'impresa mediante espedienti di ogni genere. E i principi stanno nei confronti del loro popolo in rapporti analoghi.

Il popolo ha seguito il principe di libera volontà, non c'è nessuna legge che lo costringa. Tutti i re sono autonomi; i popoli li seguono per rispetto, per senso dell'onore, oppure costretti dalla forza.

Così sembra che i rapporti si siano formati da se stessi. Per esempio nell'Iliade Omero racconta la battaglia tra i Greci e i Troiani, e dice che anche i primi hanno perduto molti combattenti, e tuttavia meno dei secondi, perché, egli dice, i Greci hanno sempre pensato a tenersi lontana, l'un l'altro, la sorte fatale. Essi dunque si aiutavano reciprocamente. Per i Greci Omero è stato la Bibbia, sulla base della quale essi hanno creato tutta la morale. E tutto si produce come se si fosse originato nello stesso modo. Se volessimo distinguere, per esempio, l'esercito turco da quello europeo, la differenza sta in questo, che i soldati europei hanno coscienza del fatto che contano solo in unità con l'altro. Questa coesione è la cosa essenziale, distintiva delle forze armate evolute: ma questo sta già nelle semplici parole di Omero. Presso i barbari ci sono solo orde, un individuo non può fare affidamento sull'altro, non c'è un tutto organico. Ma tale evoluzione si presenta in Omero innanzi tutto sotto forma di costume.

[Allo stesso modo l'impiego delle cose naturali non deve ancora farne un morto strumento; al contrario, l'uomo deve ancora cercare in 283 tale impiego l'onore che deriva dall'essersele sottomesse. Esempio in Omero] Altrettanto accade anche dall'altro lato. Anch'esso non si è ancora mutato in abitudine. Presso di noi tutto ciò che è esteriore è solo accessorio, e dunque anche nella descrizione può essere soltanto tale. Omero descrive dettagliatamente scettri e vesti, il letto di Ulisse, la porta che si

muove su cardini. Qui tutto ciò appare ancora come qualcosa in cui l'abilità umana ripone il proprio onore, (nella quale l'uomo) ha la coscienza di avere compiuto un progresso.

L'eroe macella ancora da solo il bue per il banchetto.

[L'epos dunque presenta la condizione di un popolo in cui quel che più tardi si dà come legge si mostra ancora originariamente come senso, come costume] Tutte queste cose, che per noi sono diventate triviali, mera strumentalità, nell'epoca degli eroi sono cose in cui l'uomo ripone ancora il suo onore. L'uomo è ancora coinvolto attivamente, per tutti i versi, in ogni cosa, niente è per lui qualcosa di meramente esteriore. - Poiché il poeta ci mette davanti agli occhi un mondo siffatto, il poema epico si colloca nella prima età di un popolo, quando esso si risveglia dall'ottusità, ma in modo tale che quel che più tardi diventerà legge nasce appunto come senso, come costume.

Nell'epos si è espressa la coscienza ingenua di un popolo, e la serie delle epopee ci mostra una galleria di spiriti di popolo, se appunto l'epos è qualcosa di originario e non un ritrovato artificioso più tardi.

[Perciò il poeta stesso deve vivere ancora nella coscienza di tale condizione infantile] I poemi sono posteriori alla vita stessa, allo spirito che è immerso in questa azione, in questa condizione, ma tra lo spirito del poeta e quel che egli produce deve esserci ancora una connessione stretta, altrimenti nel poema è presente una scissione. Si è già notato che la presentazione, l'espressione è soltanto la rappresentazione formata in immagine. Essa è l'elemento nel quale è appreso il contenuto. Ma 284 quest'ultimo è egualmente di natura spirituale, così come lo è il modo della rappresentazione: entrambi possiedono un principio.

[Il principio spirituale della rappresentazione dunque non può essere alcun altro che quello del contenuto, altrimenti sorge una separazione, non adeguata all'arte, tra la rappresentazione e il suo contenuto, una separazione che troviamo in Virgilio e Klopstock] Ora, se l'aspetto spirituale della rappresentazione è diverso rispetto a quello del contenuto, c'è una separazione, che ci balza subito agli occhi come qualcosa di inadeguato. Bisogna dunque distinguere tra

le epopee originarie e quelle create più tardi, e questa differenza si mostra in Omero e Virgilio. La cultura e la materia del mondo omerico si trovano ancora in bella armonia, mentre in Virgilio noi avvertiamo in ogni esametro che il modo della rappresentazione appartiene a un'epoca diversa rispetto al contenuto.

[Ciò viene in luce in particolare nell'aspetto mitologico] Ciò appare particolarmente nell'aspetto mitologico dell'epos. In Virgilio la mitologia è qualcosa di puramente inventato, che né il poeta né l'ascoltatore prendono sul serio, ma nella quale il poeta vuole dare a vedere che si tratti per lui di qualcosa di molto importante.

[In Omero gli dei sono le potenze assolute stesse: non spinti nella loro determinazione fino alla realtà intellettuale, né privi di figura.

Essi sono invece l'aspetto universale dell'azione degli individui] In Omero l'elemento mitologico sta sospeso tra poesia e realtà; esso viene tanto avvicinato alla rappresentazione che, certo, non è la figura compiutamente determinata di un mondo reale, ma d'altra parte però è anche qualcosa di reale. Gli dei sono (connessi) a un modo di agire che può venire spiegato altrettanto bene sulla base dei caratteri di coloro i quali agiscono.

[Essi non intervengono autonomamente nelle azioni degli individui e posseggono nella loro esistenza un tratto ironico di serenità, mentre è la loro sostanzialità che procura la fede in loro] Se gli dei intervenissero, si passerebbe già al rapporto intellettuale: gli dei sono solo un lato. Essi sono presi sul serio; ma, al contempo, sono anche oggetto di una trattazione ironica: Vulcano se ne va in giro zoppicando. Gli dei scendono personalmente in battaglia, ma in modo ironico: Giunone prende a schiaffi Afrodite, Marte capitombola. Il lato per cui noi crediamo in loro è l'aspetto sostanziale, che sta loro alla base: Marte, per esempio, è la guerra. Lo spirito troiano è Afrodite, quello greco è Apollo. La componente ironica produce la serenità. Con la Cosa si fa sul serio; con l'esistenza concreta di essa, al contempo, si scherza.

[In Virgilio al contrario sono le figure stesse a essere un mondo intellettualisticamente determinato, che nondimeno il poeta non prende sul serio] In Virgilio al contrario si fa sul serio con le figure

stesse, ed esse sono determinate intellettualisticamente come un mondo prosaico.

Enea scende nel mondo infero, che viene presentato in modo altrettanto determinato quanto lo sono altri oggetti del mondo di qua.

In Omero è diverso: il mondo infero è mantenuto in una nebbia oscura.

[Allo stesso modo nel Messia la storia di Cristo si scinde dalla rappresentazione che appartiene al XVIII secolo. L'aspetto mitologico è costituito qui dagli angeli e dai patriarchi; gli angeli non hanno alcun contenuto oggettivo, sono meri messaggeri, astrattamente solo strumento; i patriarchi sono storici - personaggio storico prefissato - e non potenze eterne e assolute come gli dei greci] Nella nostra epopea, nel Messia di Klopstock, c'è la medesima separazione. In esso c'è da un lato la storia di Cristo, dall'altro la cultura tedesca del XVIII secolo, la filosofia wolffiana: e questo lo si vede in ogni riga. L'epos dunque è legato al suo tempo, e così accade anche con l'aspetto mitologico nel Messia. Qui ci sono dio, Cristo, angeli, patriarchi. Da una parte questo non è appropriato per l'arbitrio della fantasia; dall'altra, fanno la loro comparsa angeli e patriarchi particolari; i santi vengon fuori dai loro sepolcri. Dal lato della fantasia questi quadri sono belli, e tuttavia in essi non c'è contenuto. Gli angeli sono solo servitori, meri strumenti, niente di sostanziale in base al loro contenuto; e così pure i patriarchi sono solo personaggi storici. Marte, Apollo, la guerra, il sapere: queste sono potenze permanenti, essenziali. In Klopstock sono dunque mere invenzioni a venir prese sul serio, sebbene esse non posseggano alcun serio contenuto.

L'ulteriore trattazione dell'epopea dovrebbe essere una trattazione delle epopee particolari. La peculiarità dell'epopea è la vitalità di un popolo.

[I poemi epici sono connessi a un'epoca che non è ancora pervenuta alla fissazione intellettuale del proprio principio di contro alla volontà dell'individuo, e nella quale anzi l'individuo stesso vive ancora in immediata unità sostanziale con il proprio contenuto] Poemi epici possono esistere solo in una certa epoca; quella

moderna non può affatto averne. Gli orientali sono dunque fortunati a possedere epopee in ogni epoca, giacché nel loro mondo non si perviene ancora all'intellettualismo che è proprio del nostro mondo e quindi neppure a una cultura intellettualistica. I poemi indiani dunque sono epopee, e vi si impara a conoscere che cosa è l'India, così come in Omero si impara a conoscere che cos'è la Grecia.

[Perciò Omero non compare come soggetto nella sua poesia, e poiché egli presenta solo l'oggettività della Cosa, si è affermato che la sua poesia appartenga a molti poeti] Si è sostenuto recentemente che Omero non sarebbe mai esistito, che a poetare sarebbero stati molti rapsodi, e che così il poema non avrebbe conclusione. Questa è la più alta delle lodi. Il cantore sparisce, non si scorge alcuna particolarità del sentimento. A presentarsi è la guisa oggettiva dell'intuizione di un popolo, la Cosa di quel popolo. Tuttavia si scorge anche che l'intero è un intero, che ha bene una fine. A dover essere cantata è solo l'ira di Achille. Ogni parte appare autonoma e tuttavia è membro di un tutto organico. Ma è essenziale a sapersi che è un individuo solo a poetare: il popolo non compone poesia, ma solo un singolo.

[Storia dell'epos: 1) Poemi epici orientali: simbolici. 2) Classici: Omero, Virgilio. 3) Romantici: Ossian, la Divina commedia di Dante, Ariosto, Tasso ecc.] Anche Ossian è orientato più liricamente, sebbene egli sia un poeta più primitivo. Anche gli Arabi posseggono epopee primitive. Il Nibelungenlied ha natura più drammatica; in esso c'è un mondo che per noi non ha nulla di nazionale. L'epopea del cattolicesimo è la Divina commedia di Dante. Egli la chiama commedia perché è scritta nel dialetto volgare italiano, che a quell'epoca non era ancora la lingua dei dotti. In questo poema è rappresentato un duplice contenuto: una condizione, e questa condizione eterna è l'inferno, il purgatorio e il paradiso.

[La condizione in Dante è l'essere stabile, eterno, di dio stesso, nel quale gli individui si muovono] Come condizione c'è questo essere eterno, e sono condizioni stabili, sono i presupposti in cui si muovono le figure sulla base del loro carattere particolare, o piuttosto: si sono mosse, ora sono eternate. Gli individui vengono rappresentati nel modo in cui in-sé e da se stessi giungono a

eternarsi. Le loro azioni sono fissate per sempre nella giustizia eterna. In un solo tratto è presentata l'eternizzazione per opera del poeta e l'eternizzazione degli esseri umani attraverso loro stessi.

[Poemi epici idilliaci: Luise di Voft, Hermann und Dorothea] Il modo epico si può anche limitare, al di fuori delle azioni e condizioni di grande momento, a una condizione privata, e in questo modo diventa idilliaco. Una condizione di questo tipo può essere trattata liricamente, drammaticamente, come pure epicamente.

Presso di noi, appartengono a quest'ultimo genere la Luise di Vofi e l'Hermann und Dorothea. È presupposta una condizione, e in essa agiscono i personaggi. In Hermann und Dorothea è offerto uno sfondo di maggior momento, ma la connessione di esso con l'azione (rimane) un salto. La cittadina di provincia nei suoi rapporti politici viene lasciata da parte, e noi possiamo sentire la mancanza della mediazione costituita da questa connessione, anche se il tutto perderebbe completamente il suo carattere se tale mediazione venisse introdotta.

[Seconda sezione La poesia lirica Il lirico è il contenuto artistico non come accadere oggettivo, ma come contenuto espresso della soggettività in quanto tale] Il lirico Nel lirico il soggetto esprime se stesso. A rispecchiarsi non può essere la ricchezza di un mondo, ma il sentimento singolo, il singolo giudizio dell'animo. Il lirico espone l'animo in genere. È presente il bisogno di esprimere se stessi, mentre nell'epica il bisogno è quello di prestare ascolto alla Cosa. Nel lirico dunque diventa essenziale il dar forma per il canto. E poiché il contenuto e il modo della trattazione cadono nella soggettività, entrambi possono essere multiformi. È l'animo in genere a volersi esprimere: a questo fine esso si serve dapprima del contenuto più insignificante, ma può procedere oltre fino a celebrare le cose più elevate, a esprimere ciò che vi è di più profondo.

[Il contenuto epico in forma soggettiva, lirica, è la ballata e la romanza. Il sentimento, in quanto si trova orientato in un certo modo e non determina se stesso, ottiene il suo contenuto dall'esterno, e perciò la maggior parte delle poesie liriche sono

poesie d'occasione, come accade quasi sempre in Pindaro e Orazio] Può venire assunto anche un contenuto epico, e qui hanno la loro collocazione la ballata e la romanza. Cid è appunto un contenuto epico trattato liricamente. In queste romanze il contenuto è epico, ma è trattato liricamente. I tratti principali sono compressi e presentati in rapida successione. In questo luogo rientrano anche l'elegia e l'epigramma. Quest'ultimo, quando all'iscrizione è connesso un sentimento oppure vi si esprime un desiderio, (rimane) un prodotto soggettivo. Le iscrizioni funerarie possono dunque anch'esse essere liriche. Le poesie liriche, essendo il sentimento soggettivo nei riguardi di un contenuto, sono per lo più poesie d'occasione. Le odi di Orazio, quelle di Pindaro, hanno tutte alla base delle occasioni, ad esempio vittorie o banchetti.

[Il Lied] Il Lied soprattutto è una poesia lirica moderna. I Lieder di Goethe sono quanto di più efficace, perché appartengono interamente a lui e al suo popolo. Sono la sua cosa più propria, in essi non c'è per noi niente di estraneo.

[Terza sezione Il dramma È l'accadere oggettivo in quanto risultante dall'interiorità, come pure l'interiorità che si oggettiva: l'atto del soggetto che determina se stesso a partire dalla propria interiorità] La poesia drammatica Può venir considerata come lo stadio più perfetto della poesia e dell'arte in genere. Oggetto del dramma è l'azione; a essa si unisce la soggettività del lirico. Lo spirito, l'interno, non viene presentato meramente come condizione, come stato d'animo, ma come spirito che vuole, che determina essenzialmente se stesso, che pone a sé uno scopo e lo realizza. L'interiorità del lirico è qui dunque superata e oggettiva se stessa in accordo col lato epico, che però qui non è come mero accadere, ma come accadere prodotto dall'individuo.

[L'azione come accadere esteriore, come accadere epico, non appartiene qui al discorso, non viene descritta, ma presentata esteriormente] L'azione è il volere portato a termine, che è qualcosa di saputo. Ma l'azione è al contempo un agire esteriore. Questo lato non appartiene al discorso drammatico, e deve dunque essere

aggiunto. (*) I casi, gli accadimenti esteriori non vengono descritti, come nell'epos, e devono quindi cadere al di fuori del discorso, li devono presentare uomini in carne e ossa: il dramma non descrive.

[L'azione drammatica si presenta mediante uomini in carne e ossa, il discorso si accompagna ai gesti] Quel che è esteriore viene aggiunto al discorso come gesto, come presentazione compiuta da uomini. L'epos viene solamente recitato; nel dramma l'accadere esterno è escluso. Le statue qui entrano in scena animate. La scena all'intorno è, come nel caso del tempio, l'aspetto architettonico, l'involucro. Gli dei entrano in scena muovendosi e parlando.

[La rappresentazione dei drammi presso gli antichi è plastica; giacché i drammi presentano l'individualità universale, viene a cadere ogni particolarità dei gesti, la mimica facciale] La rappresentazione degli antichi è plastica, le immagini scultoree si muovono, il loro atteggiamento è ideale; invece noi moderni esigiamo la particolarità determinata, la mimica facciale ci pare una componente fondamentale: gli antichi, al contrario, indossavano maschere, e quindi la particolarità non emergeva. Inoltre gli antichi tenevano le mani sotto la tunica, e il movimento risultava dunque più semplice. Quel che c'era da dire, essi lo dicevano; a esprimere doveva essere non la mimica facciale, ma il discorso cosciente.

[La rappresentazione moderna invece, giacché deve portare a rappresentazione l'individualità particolare, ha bisogno della mimica facciale. Esempio nel Wallenstein] Nelle tragedie moderne spesso l'interiorità non è espressa a parole, ma mediante la mimica. Così termina il Wallenstein-. Ottavio, quando gli viene comunicata la sua elevazione al rango principesco, sente tutta la rivolta del Piccolomini contro Wallenstein come una mortificazione. E tuttavia questo non viene fuori nelle parole, mentre presso gli antichi tutto è espresso a parole, il discorso è la cosa principale.

[Dell'azione del dramma Poiché l'azione del dramma viene intuita, la rappresentazione non deve contraddire l'intuizione, e ne

* Aggiunta successiva a margine: e così ogni dramma deve mostrarci l'agire vivente di una necessità che riposa in sé e scioglie ogni contraddizione, a) poeta lirico. Richiesta a lui. Successivamente davanti a a) è stato aggiunto: 124) [N.d.T.].

nasce l'esigenza di non estendere troppo il tempo e il luogo dell'azione]

Per quel che concerne l'azione, sono note le vecchie regole: unità di azione, di tempo e di luogo. Nella rappresentazione debbono essere soddisfatte le condizioni dell'intuire. Perciò non bisogna pretendere dall'immaginazione troppe cose in contrasto con l'intuizione sensibile, come accade in Shakespeare. Nella rappresentazione per sé noi possiamo abbracciare grandi spazi di tempo: nel Don Chisciotte questo accade certamente. Ma nell'intuizione sensibile noi non possiamo saltare così rapidamente diversi anni. L'unità di luogo è, per lo meno per se stessa, comoda e comprensibile; ogni oscurità è evitata. Non bisogna esigere che ci si attenga troppo precisamente alla realtà effettiva, ma neppure offendere tale realtà.

[L'essenziale è l'unità dell'azione stessa in sé. L'azione deve essere un'azione determinata, in sé unita, che si svolge in modo conseguente. Poiché però attraverso questo svolgimento sorgono nuovi interessi, nascono trilogie] L'unità di azione invece è l'aspetto essenziale. L'azione deve essere una, lo scopo determinato deve essere condotto a termine. Un termine che risolve le collisioni può tuttavia portare con sé altri sviluppi con altri interessi, e da qui sorgono le trilogie.

[Esempio nel ciclo tebano in Sofocle. L'azione, in quanto determinata, collide; l'emergere e lo sciogliersi di tale collisione costituisce l'interesse del dramma e viene esposto nei suoi tre o cinque atti] In Sofocle è il ciclo tebano: la prima tragedia contiene la scoperta dell'assassino di Laio; tragedie ulteriori sono la battaglia tra i fratelli, il destino di Antigone, la morte di Edipo. In ognuna di queste tragedie però è condotto a termine uno scopo determinato, e ognuna, quando viene rappresentata, viene suddivisa in sezioni. Gli altri accadimenti esteriori si possono supporre collocati negli intervalli tra un atto e l'altro. Di numero, gli atti sono o tre o cinque.

Nel dramma si fronteggiano due lati, e così il primo atto espone la situazione, e come essa viene accolta da uno dei due lati. Nel secondo atto l'altra parte esprime le sue ragioni, il terzo e quarto atto

possono intrecciare le parti. Nel terzo c'è la paura per l'una parte, nel quarto per l'altra, il quinto è lo scioglimento in genere.

[L'azione, abbracciando un lato della sostanzialità - cosicché l'altro lato le si contrappone ed entrambi attraverso la loro contraddizione si dissolvono e lasciano venir fuori vittoriosa la sostanzialità conciliata, ma mostrano prive di verità le unilateralità dei loro momenti -, è oggetto della tragedia] Il dramma in genere si suddivide in tragedia e commedia. L'azione è oggetto di entrambi; in essa si presentano uno scopo e delle individualità che lo realizzano. Nel tragico ciò consiste principalmente nel fatto che l'individualità viene distrutta dall'unilateralità del suo scopo. L'individualità perisce col suo scopo. L'eterna giustizia si esercita sull'individuo e sullo scopo. Questo però deve essere uno scopo sostanziale, viene dunque mantenuto con riguardo alla sua sostanzialità e sopprime solo l'unilateralità che l'individuo realizza.

[La sostanzialità diventa azione solo mediante l'individuo; se questi sopprime in se stesso l'unilateralità e in questo modo vien fuori vittorioso, l'azione è quella della commedia] Nella commedia lo scopo è più o meno uno scopo immaginato; può apparire sostanziale; la sua unilateralità viene qui distrutta dal soggetto medesimo e così il soggetto si mantiene. Nella tragedia a venir fuori vittorioso è l'eterno sostanziale, nella commedia la soggettività come tale.

[Se vince la soggettività come tale, la sostanzialità va perduta e lo scopo è uno scopo contingente] Nell'azione entrambi questi lati possono soltanto stare l'uno di contro all'altro; a ottenere la vittoria è o la sostanzialità o la soggettività, e perciò nella commedia lo scopo non può essere uno scopo veramente sostanziale.

[La tragedia classica È la realizzazione delle potenze divine universali, che si mostrano come l'universalità solo in quanto qualcosa di particolare reca loro offesa] Per quel che riguarda più dappresso la tragedia, è in questione la tragedia classica. Essa inizia da una situazione: alcuni individui sono coinvolti nell'offesa recata a una condizione, e debbono perciò darsi in essa uno scopo. Quel che è giustificato è l'eticità in genere, ma le potenze etiche sono diverse. Nella condizione quieta esse sono in armonia come

cerchia degli dei. Ma deve anche accadere che esse vengano offese, e in questo modo sono chiamate ad apparire come attività; gli individui appaiono così come il pathos, come la realizzazione di una potenza etica.

[Questa offesa appare in quanto l'individuo tragico realizza una di queste potenze, ed è soltanto individuo - in quanto si pone come scopo questa potenza sostanziale - e quindi è plastico, laddove l'individuo epico può riunire in sé tutti i lati] Così appaiono il re, la sorella: Creonte e Antigone, oppure il figlio del padre offeso, Oreste. I caratteri plastici sono plastici appunto perché essi non sono caratteri concreti, come nell'epos. Achille viene presentato sulla base dell'intera estensione delle relazioni in cui l'uomo si trova collocato. Il carattere drammatico è più astratto, realizza una potenza etica soltanto.

[1) Le potenze universali in unità quieta sono il coro] Abbiamo così una duplicità: le potenze etiche in condizione quieta, non eccitate all'inimicizia; queste potenze etiche però emergono nella realtà effettiva, non rimangono i fondamenti meramente sostanziali. (*) Questo duplice rapporto viene presentato così: il coro rappresenta la condizione quieta, che vive in un'eticità non turbata, teme la scissione delle potenze etiche e rimane per sé neutrale.

Il secondo lato della coscienza etica passa nella figura particolare ed entra così in scena come inimicizia reciproca. Il coro dunque nella tragedia antica è essenzialmente necessario. Si è tentato di inserirlo nuovamente nei drammi moderni e si è affermato che esso è la condizione quieta, il rappresentante del pubblico, così che al coro spetterebbe la riflessione sull'insieme.

[Il coro perciò non è adatto alla tragedia moderna, perché in essa viene in scena la particolarità dell'interesse, il quale, utilizzando il coro, lo abbassa a strumento, giacché non è lecito che il coro entri nell'azione, essendo esso soltanto la condizione sostanziale, il terreno universale sul quale si combattono i lati particolari]

* Aggiunta successiva a margine: a) principio della tragedia, della commedia, del dramma; a) tragedia aa) contenuto etico b) collisione tragica c) scioglimento; d) commedia; e) dramma; f) differenza della poesia moderna e dell'antica poesia greca; f) sviluppo concreto di queste differenze [N.d.T.].

Ciò è certamente esatto, e tuttavia il coro non rappresenta una mera riflessione esteriore, ma è la base degli eroi stessi, la condizione sostanziale, il terreno fecondo a partire dal quale (gli individui) crescono come fiori o alberi: è quel che precede. Alla tragedia moderna il coro non si adatta. Qui è solo strumento, come quando, per esempio, compaiono sulla scena servitori. Il coro non si adatta all'intrigo; quando sono in questione interessi particolari, esso perde il suo punto di osservazione. Il coro può essere paragonato all'architettura spirituale che racchiude le statue degli dei, gli eroi.

[2) A costituire il secondo lato della tragedia è la collisione della condizione quieta, quando le potenze etiche si individualizzano l'una di contro all'altra] Nel tipo dell'oggetto in genere fa il suo ingresso l'opposizione dell'antico e del moderno. Nell'antico la collisione è tale quando entrambi i lati sono giustificati. A produrre la collisione non è una volontà malvagia, non è la mera disgrazia, ma la giustificazione etica che si trova da entrambi i lati. L'astrattamente cattivo non è né vero né interessante. Ma la giustificazione deve essere essenziale, non può trattarsi della semplice intenzione che attribuisce ai personaggi qualcosa di eticamente buono.

[Ogni lato deve possedere una giustificazione] Ogni lato è un'individualità determinata. Queste due potenze questi due interessi, scopi contrapposti - possiedono come contenuto veritiero determinazioni etiche, per sé giustificate.

[Le giustificazioni non sono dunque molteplici, ma si determinano sulla base delle potenze universali. L'azione universale sostanziale è lo Stato e i suoi lati come vita etica universale, Stato, e come vita etica individuale, famiglia: l'eticità compiuta, che si realizza mediante la collisione, è l'armonia di entrambi i lati] 295 Esse dunque non sono veramente molteplici: possono certamente particolarizzarsi in modo multiforme, ma gli interessi principali, gli interessi assoluti, sono l'opposizione tra lo Stato, la vita etica universale nella figura dell'universalità, e la vita etica come soggettività, come famiglia. Sono questi lati ciò che può venire in collisione. La vita etica come vita naturale e lo Stato come

spiritualità si contrappongono. L'eticità compiuta consiste nell'armonia di entrambi i lati.

[Esempi in Antigone, Oreste, Clitemnestra, Filottete, Aiace] Questi sono i lati veritieri della presentazione tragica, ed è questo che si trova rappresentato nell'Antigone. Antigone venera i vincoli familiari, gli dei sotterranei; Creonte venera Zeus, il potere dello Stato. La medesima collisione si trova in Oreste e Clitemnestra; il diritto del principe Agamennone, che ha sacrificato sua figlia all'interesse dell'esercito greco, si contrappone all'interesse della madre offesa, e che altrettanto offende. In Oreste ha luogo la medesima collisione. Egli onora la madre ma deve vendicare il padre. Lo stesso nell'Ifigenia in Aulide. Lo Stato si contrappone alla famiglia: sono queste le due grandi potenze, altri interessi sono subordinati.

Nel Filottete è l'interesse dell'esercito greco contrapposto a quello dell'odio di Filottete contro i suoi offensori. Nell'Aiace è l'onore dello stesso Aiace a opporsi all'interesse dell'esercito.

[Nell'Edipo re e nell'Edipo a Colono la collisione è il diritto della spiritualità individuale cosciente di contro alla Cosa che è in- e per-sé] Quello del diritto della coscienza è un interesse formale: deve essere ascritto all'individuo solo quello di cui l'individuo è consapevole. Ad esso si contrappone il diritto della finitezza. Questo emerge nel ciclo di Edipo, che sposa sua madre e così viene implicato nel più terribile dei sacrilegi. Qui viene in scena appunto l'opposizione tra quel che la coscienza sa e quel che la Cosa è, e a questo proposito bisogna allontanare tutte le opinioni sbagliate sull'innocenza e la colpa: gli eroi sono tanto colpevoli quanto innocenti (*) * Aggiunta successiva a margine: 137.34 Gli eroi tragici sono tanto colpevoli quanto innocenti [N.d.T. I numeri di Hotho rinviano alla paginazione di un altro quaderno di appunti non identificabile].

[In questi caratteri plastici non è questione di colpa o di innocenza; essi sono soltanto il loro pathos, la loro potenza etica, e sono perciò giustificati, ma giustificati unilateralmente, e dunque in collisione. In questi caratteri la grandezza è la forza plastica] Noi crediamo che la colpa faccia il suo ingresso quando l'individuo ha

avuto la possibilità di scegliere, quando ha preso la sua decisione in base all'arbitrio. Ma nelle figure plastiche questa scelta è allontanata, l'individuo è quel che è, agisce sulla base di questo carattere, questo pathos, ed è carattere, perché è appunto questo pathos. La forza dei caratteri antichi è proprio questa, che essi non scelgono ma, quel che fanno, sono. La debolezza sta nel fatto che la mia soggettività è separata dal mio volere. La più grande delle debolezze è l'irrisolutezza. La decisione non deve essere arbitrio, il legame tra volere e soggettività non deve essere dissolubile. Le figure sono questo ed eternamente questo, e ciò è la loro grandezza.

Di fronte a ciò la nostra rappresentazione della colpa viene a cadere. Il carattere grande non può fare altro che quel che fa, ed egli non è innocente, ma, quel che egli è e vuole, è il suo atto e il suo volere. Nelle figure degli antichi l'onore dei caratteri è proprio l'essere colpevole. Colpa e innocenza non si esauriscono in essi. Di un eroe di questo genere non si potrebbe insinuare nulla di peggio che questo, che egli è vissuto innocente. Non si fa onore a queste figure elevate con il compatirle; anzi proprio il loro carattere stabile e forte, l'unità della loro soggettività e sostanzialità ispira un'ammirata meraviglia. Se poi lo sviluppo appartiene al poeta del pathos, il suo linguaggio è patetico e può esserlo solamente quando egli possiede la giustificazione etica. In Schiller per lo più c'è questo pathos] In Goethe c'è piuttosto commozione, piuttosto particolarità degli interessi.

[3) Ma appunto questa forza plastica lascia che gli individui si distruggano, cancellino la loro unilateralità e in questo modo ristabiliscano l'unità sostanziale] Per quel che concerne poi lo sviluppo della tragedia, esso può essere solamente il superamento delle opposizioni, la conciliazione di esse. La fine deve essere non la sventura ma il soddisfacimento dello spirito. Ma il modo in cui viene attuata la conciliazione può essere assai diverso. Lo scopo della tragedia viene raggiunto in modo tale che l'unilateralità viene cancellata e l'individualità, che ha valore solo in quanto singolo pathos, perisce.

[a) l'individuo può soccombere perché ha il suo altro esteriormente di contro a sé e fa getto di sé di contro a lui: Aiace,

Filottete b) oppure l'individuo ha in se stesso il suo altro, e nel ferire quest'ultimo ferisce se stesso: Antigone] Questo può accadere casualmente ed esteriormente oppure perché l'individuo possiede in se stesso il momento contrapposto nel quale viene confutato. Ciò accade nell'Antigone, la più compiuta delle opere d'arte. In essa Creonte, il potere statale che agisce contro la famiglia, condanna Antigone e ferisce la pietà familiare, ma attraverso di essa viene egli stesso ferito: suo figlio Emone, il fidanzato di Antigone, muore con lei. Il re dunque, ferendo, ferisce se stesso.

Egualemente Antigone appartiene allo Stato, contro il quale agisce: la ferita che ella arreca ferisce e uccide lei stessa. In ciascuno dei due lati c'è il lato che viene ferito, e che ferisce gli individui in loro stessi. Questo è il modo più perfetto di concludere. Per quel che concerne la conclusione stessa, deve essere conciliante, affermativa: deve venire a intuizione l'equilibrio dell'etico, l'egual valore di entrambe le potenze. Entrambi i lati hanno torto e vengono posti in unità, in modo tale da entrare in armonia. In questo modo l'animo è davvero soddisfatto eticamente; commosso dagli individui, conciliato nella Cosa. La conciliazione può essere oggettiva, cosicché essa è solo per noi, è oggettiva e non per gli individui unilaterali. Nell'Antigone c'è una conciliazione di questo tipo. Lo spettatore ha qui questa soddisfazione; la riconciliazione è accaduta in-sé nella Cosa, e così il quadro è massimamente plastico. Un tratto del riconoscimento del proprio altro è nella stessa Antigone, che infatti afferma: «poiché soffriamo, vogliamo riconoscere di aver mancato». In ciò è espressa la conciliazione con il proprio patire.

In secondo luogo la conciliazione può essere di natura più soggettiva, quando l'individualità fa getto della propria unilateralità e quindi appare priva di carattere. Presso gli antichi dunque ciò non poteva accadere in questo modo: l'individuo poteva far getto di sé solo di contro a una potenza superiore, e questa è il deus ex ma298 china. Il nodo viene tranciato dalla potenza superiore. Appare Eracle e ordina a Filottete di recedere dalla sua decisione. Ma il Filottete e l'Aiace danno l'impressione di essere solo lavori giovanili di

Sofocle. - Inoltre può darsi che la riconciliazione proceda nel e col soggetto, come ad esempio nelle Eumenidi di Eschilo.

[c) una terza conciliazione è quella che procede nel soggetto stesso e vien per lui a coscienza, quando egli si unisce col suo altro e diviene a lui eguale: le Eumenidi] Qui scorgiamo il senso vero degli dei che vengono in collisione nella tragedia. Anche qui l'individuo non perisce. Le Eumenidi terminano così: Apollo (la potenza di uno dei lati, quella che sta dalla parte del principe) porta la contesa di fronte all'Areopago. È Atena, la dea, a decidere, e la sua decisione stabilisce che, come Apollo sarà onorato, così dovranno esserlo anche le Eumenidi. La conciliazione consiste in questo, che a entrambe le potenze viene riconosciuto eguale onore.

[Edipo a Colono] Nell'Edipo a Colono è presente una conciliazione che sfiora quel che è proprio del cristianesimo, e cioè il fatto che il dio accorda misericordia al peccatore. Edipo ha ucciso il padre e causato la morte della madre; ma egli presagisce la sua sventura, essendo l'antico solutore di enigmi. Anche questo enigma egli lo risolve, forzando a emergere la verità su chi egli stesso sia. E questa è la soluzione: egli sa di essere colui che ha compiuto i misfatti. Ciò lo rende sommamente sventurato; egli, il veggente, si rende cieco, perché proprio il suo vedere ha causato la sua sventura. Allo stesso modo è la conoscenza del bene e del male che fa infelici Adamo ed Eva. E come Adamo è cacciato dal paradiso, così anche Edipo viene scacciato.

Edipo a Colono rappresenta il rovescio del conseguimento del sapere, che è soddisfazione e insieme scissione. Anche in sé il sapere diventa ricostruzione dell'opposizione, Edipo giunge in se stesso alla trasfigurazione.

Questa è la natura della tragedia antica. Per quel che riguarda quella moderna, quel che passa maggiormente in secondo piano è la conciliazione. La casualità, quel che noi chiamiamo destino, la 299 mera necessità, non è presente nelle vecchie tragedie, mentre in esse è presente la necessità della ragione. Quel che viene in primo piano nelle tragedie moderne è la sventura, la caducità degli individui.

- Nel passaggio dalla tragedia alla commedia trova posto il dramma. Nella tragedia sono contrapposti interessi essenzialmente

giustificati, ed essi debbono ora particolarizzarsi. Un interesse di questo tipo è, per esempio, l'amore. La collisione subentra quando un individuo determinato fa cadere la propria scelta d'amore su di un altro individuo a caso, che si trova sotto altri poteri. Qui dunque fa il suo ingresso la casualità. Questi più ristretti interessi sono conformati in modo tale che non possono arrogarsi il diritto di legare interamente a sé un'individualità. L'individuo può rinunciare al suo scopo, e in questo certamente soffrire, ma tuttavia continuare a sopravvivere. La conclusione qui può essere varia; il contenuto è di tipo particolare, e anche gli ostacoli vengono in luce in guisa particolare; fa il suo ingresso la casualità. Questo è il carattere della tragedia moderna, e la conciliazione sta nel fatto che l'individuo afferma la forza formale del suo carattere; l'unità con se stesso, che viene conseguita, è l'aspetto formale. In questa cerchia si può più facilmente deviare, e l'animo può più facilmente fare astrazione dal proprio scopo. La Cosa può realizzarsi senza il tramonto degli individui, ed è casuale se essa si compie felicemente oppure infelicemente. Questo lo si scorge nel fatto che le tragedie moderne possono giungere a una conclusione felice. E quando vediamo che una tale felicità o infelicità di nobili individui appartiene al caso, l'esito è davvero spaventoso. Uno sviluppo di questo tipo ci può colpire profondamente. Nel caso Adell'Amleto va detto che la conclusione è casuale. Questa casualità può divenire interessante solo nella misura in cui concorda con quel che si matura nell'animo. Amleto è instabile, il banco di sabbia della finitezza non gli è sufficiente. Nei recessi del suo animo c'è la morte, e questa necessità interiore viene condotta a compimento attraverso l'esteriorità casuale. Lo stesso accade in Romeo e Giulietta. Tutto quel che circonda questo fiore delicato non è a lei propizio, e il suo animo rapidamente sbocciato deve presto appassire. Vediamo in lei il destino di Achille.

Quando un (animo) così tenero è esposto alla realtà effettiva, vediamo che deve soccombere. Questa necessità interiore ci concilia con la manifestazione esterna. Ma è una fine luttuosa, e nel complesso nel caso di questi scopi subordinati la Cosa può risolversi altrettanto felicemente che infelicemente. I drammi più recenti non

posseggono in sé un grande interesse, e così non vale la pena che gli individui vi periscano. È in particolare in queste conclusioni che fa il suo ingresso il perdono: la forza dello spirito supera quel che è accaduto. L'animo, che perdona se stesso o al quale viene perdonato, deve essere configurato in modo tale che si veda la possibilità del perdono: le figure non possono essere dei mascalzoni, come quelli di Kotzebue. Il perdono non deve essere qualcosa di meramente formale: la bellezza dell'animo deve essersi conservata anche nei travimenti.

Infine, per quel che riguarda la commedia, abbiamo già notato che la commedia è per natura ciò con cui si chiude la tragedia: l'animo assolutamente conciliato in sé, sereno, che si aggroviglia, produce un'opposizione, cerca di porre rimedio alla complicazione, ma nel mezzo che sceglie è così goffo, da distruggere il proprio scopo appunto tramite il mezzo prescelto, e in tutto ciò rimane altrettanto quieto e certo di sé. Questo è nel complesso il concetto della commedia classica, come la troviamo nelle opere di Aristofane. Nel caso del comico occorre distinguere se i personaggi sono comici per se stessi oppure solo per noi. C'è una quantità di sciocchezze che sono comiche solo per la coscienza di un terzo; veramente comiche esse sono soltanto quando non sono prese sul serio dall'individuo medesimo, quando questi nella sua stessa serietà non fa sul serio.

Nei lavori di Molière, e anche in quelli spagnoli, noi vediamo individui che possiedono uno scopo. Perseguono i loro scopi l'uno in opposizione all'altro e li distruggono spesso indipendentemente l'uno dall'altro. Questo è comico per noi, mentre per loro è la più assoluta serietà. Solo alcuni, per lo più i servi, sono coloro i quali si prendono gioco degli scopi di entrambi i lati. Essi hanno l'intuizione del pubblico; sono loro i personaggi comici. Allo stesso tempo però essi sono spesso vili. Vediamo gente molto onesta ingannata in modo oltraggioso. Su tutto si estende un interesse spesso ripugnante. L'autenticamente comico al contrario è l'assoluta libertà dell'animo, quella che ci offre Aristofane. Se non lo si è letto, non si può sapere quanto l'uomo può spassarsela. Le sue figure sono per natura nel loro pieno diritto; sono loro stesse a distruggere i loro

scopi e nel far ciò sono altrettanto soddisfatte, cosicché è soltanto dalla distruzione dei loro scopi che si ricava che esse non facevano sul serio. Questo, di solito, lo vediamo accadere nelle classi più basse. Il coro stesso entra in scena, prende interesse, senza fissarsi in carattere. Può accadere poi che gli interessi che gli individui si assumono siano di natura elevata - come nel Socrate e nello Strepsiade di Aristofane, oppure là dove entrano in scena gli dei. Interessi che in-sé sono elevati vengono qui collocati in individualità tali che in loro possono essere presenti solo come qualcosa di presunto. La saggezza sta in Strepsiade in una condizione così sciatta che egli subito la capovolge. E anche in Socrate essa diventa stoltezza, per il fatto che egli frequenta quell'individuo. E proprio nella morale soggettiva di Socrate risiede il difetto di poter essere utilizzata come uno strumento. Ciò di cui ci si prende gioco non è dunque l'interesse assoluto, non il divino in quanto tale, ma il modo in cui esso sta in una coscienza di tal genere. Aristofane aveva a disposizione una buona materia innanzitutto negli dei greci, che si prestano facilmente alla derisione nella loro figura antropomorfa, se soltanto si va un poco oltre nella particolarizzazione, che allora appare nella massima contraddizione con la divinità. Nelle Rane ad esempio Aristofane si prende gioco degli dei. L'altro oggetto era lo Stato, in parte la sua costituzione, in parte i suoi atti: guerra e pace. Aristofane, in particolare, ha presentato al popolo ateniese, come oggetto di derisione, lo stesso popolo ateniese. Le follie del popolo e dei suoi uomini di Stato sono l'oggetto delle commedie di Aristofane, e in esse egli dà prova di essere il migliore dei cittadini, perché egli non voleva soltanto divertire. Aristofane mostra nella loro follia gli atti di uomini di Stato che si propongono uno scopo, ma che nell'eseguirlo lo distruggono. Egli dunque ha reso comici i personaggi in loro stessi, cosicché essi sono dei folli fin dall'inizio. Qui vediamo dunque questa perfetta sicurezza della soggettività, che pur nell'andare a fondo del proprio scopo rimane sempre quello che è.

Questo è il punto estremo di espansione della conciliazione che la soggettività si procura. Nel comico l'arte ha la sua fine. Noi abbiamo iniziato dal simbolico; nel plastico il soggetto si fa

oggettivo a se stesso, espone l'individuo stesso come divino, come tale che sta al di là della soggettività particolare. Rispetto a questa l'opposto è quindi la soggettività che è soddisfatta e consolata in se stessa, e soltanto gioca con l'oggettivo. In questa soggettività l'oggettività si annienta e nella commedia diventa sapere di questo annientamento.

Con ciò noi abbiamo percorso l'arte nella sua cerchia. L'arte, nella sua serietà, è per noi qualcosa di passato. Per noi altre forme sono necessarie allo scopo di renderci oggetto il divino. Noi abbiamo bisogno del pensiero. L'arte tuttavia è una guisa essenziale della presentazione del divino, e noi abbiamo il dovere di capire questa forma. Per oggetto essa non ha il piacevole, non l'abilità soggettiva: è l'aspetto veritiero quello che la filosofia deve considerare nell'arte.

Indice dei nomi e delle opere citate (*)

Affinità elettive, Le (Goethe), 114.
Agostino, santo, 272.
Aiace (Sofocle), 295, 298.
Alarcos (Schlegel), 186.
Amleto (Shakespeare), 98, 192, 299.
Antigone (Sofocle), 91, 163, 187, 295, 297.
Ariosto, Ludovico, 190-91, 287.
Aristofane, 157, 173-74, 300-301.
Aristotele, 120.
Ars poetica (Orazio), 11.
Basedow, Johann Bernhard, 114.
Calderón de la Barca, Pedro, 144, 183.
Camper, Petrus, 233.
Cantar de Mio Cid, 281, 288.
Canto di Maometto (Goethe), 142.
Cercatore di tesori, Il (Goethe), 141.
Cervantes Saavedra, Miguel de, 190-91.
Coefore (Eschilo), 295.
Correggio, Antonio Allegri, detto il, 249.
Creuzer, Georg Friedrich, 117-18, 206.
Cuvier, Georges-Léopold-Chrétien-Frédéric-Dagobert, 56-57.
Dante Alighieri, 31, 105, 150, 264, 287.
Devozione della croce, La (Calderón), 183.
Dio e la Bajadera (Goethe), 141.
Divina Commedia (Dante), 287.
Don Chisciotte (Cervantes), 191.
Dürer, Albrecht, 253.

* L'indice non comprende i lemmi citati nelle pagine romane e nelle note al testo.

Edipo a Colono (Sofocle), 96, 295, 298.
 Edipo re (Sofocle), 295.
 Eneide (Virgilio), 285.
 Enrico IV (Shakespeare), 146.
 Enrico VIII (Shakespeare), 147.
 Epistole (Orazio), 11.
 Erodoto, 133, 156, 205, 207, 264.
 Eschilo, 162, 187, 298.
 Esiodo, 148, 156, 275.
 Esopo, 139.
 Eumenidi (Eschilo), 162, 298.
 Euripide, 97, 114.
 Fidanzata di Messina, La (Schiller), 89.
 Fidia, 150.
 Filottete (Sofocle), 95, 295.
 Firdusi, 89.
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, 105.
 Gessner, Salomon, 105.
 Goethe Johann Wolfgang, 12-13, 5859, 67, 85, 97-98, 110, 114, 141-42, 190, 193, 204, 236, 270, 289, 296.
 Götz von Berlichingen (Goethe), 110, 114.
 Guglielmo Teli (Schiller), 110.
 Hartmann von Aue, 91-92.
 Hermann und Dorothea (Goethe), 287.
 Hirt, Aloys, 203.
 Hogarth, William, 69.
 Iffland, August Wilhelm, 193.
 Ifigenia in Aulide (Euripide), 295.
 Ifigenia in Tauride (Euripide), 97.
 Ifigenia in Tauride (Goethe), 97.
 Iliade (Omero), 91, 170, 185, 281-82.
 Inni ambrosiani, 272.
 Jean Paul (pseud. di Johann Paul Richter), 195-96.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 28486.
 Kotzebue, August von, 112, 193, 300.
 Luciano, 174.

Luise (Voß), 287.
Mahaharata, 91.
Masnadieri, I (Schiller), 85.
Messia, Il (Klopstock), 285.
Metamorfosi (Ovidio), 157.
Mirone, 240.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, eletto, 300.
Nibelunghi, 102, 108.
Nuvole (Aristofane), 301.
Odi (Orazio), 288.
Odi (Pindaro), 288.
Odissea (Omero), 97, 170.
Omero, 13 , 91, 96-97 , 99, 102, 108, 114, 150, 156, 167, 169-70, 268, 277, 282-87.
Opere e igiorni, Le (Esiodo), 148,275.
Orazio Flacco, Quinto, 288.
Oreste (Euripide), 97.
Ossian (Macpherson), 103, 143,287.
Ovidio Nasone, Publio, 142, 157, 161-62.
Pastore sulla montagna, Il (Goethe), 190.
Pindaro, 109, 288.
Pitagora, 275.
Platone, 71, 76, 161, 171, 207, 274.
Plinio Secondo, Gaio, detto il Vecchio, 207.
Pulzella d'Orléans, La (Schiller), 109.
Raffaello Sanzio, 150, 244, 253.
Ramajahna, 130.
Rane (Aristofane), 301.
Re di Thule, Il (Goethe), 190.
Riccardo II (Shakespeare), 146.
Romeo e Giulietta (Shakespeare), 100, 145, 299.
Ròsei, Johann Gottlieb, 26.
Macbeth (Shakespeare), 98.
Sakuntala, 130.
307 Satire (Luciano), 174.
Satire (Orazio), 174.

Schadow, Wilhelm, 88.
Schiller, Friedrich, 85, 193, 296.
Schlegel, Friedrich, 111, 186.
Senofane, 153, 171.
Shakespeare, William, 98, 109, 114, 144-46, 188-89, 192, 291.
Sofocle, 91, 96, 100, 114, 163, 187, 226, 291, 298.
Tacito, Publio Cornelio, 173.
Tasso, Torquato, 287.
Thorvaldsen, Bertel, 88.
Virgilio Marone, Publio, 148, 284-87.
Vitruvio Pollione, 203.
Volpe Renardo, 140.
Voltaire (pseud. di François-Marie Arouet), 109, 144.
Vofi, Johann Heinrich, 270, 287.
Wallenstein (Schiller), 290.
Wandsbecker Bot en (M. Claudius), 144.
Winckelmann, Johann Joachim, 229, 231, 233, 238-39.
Zeusi, 26.